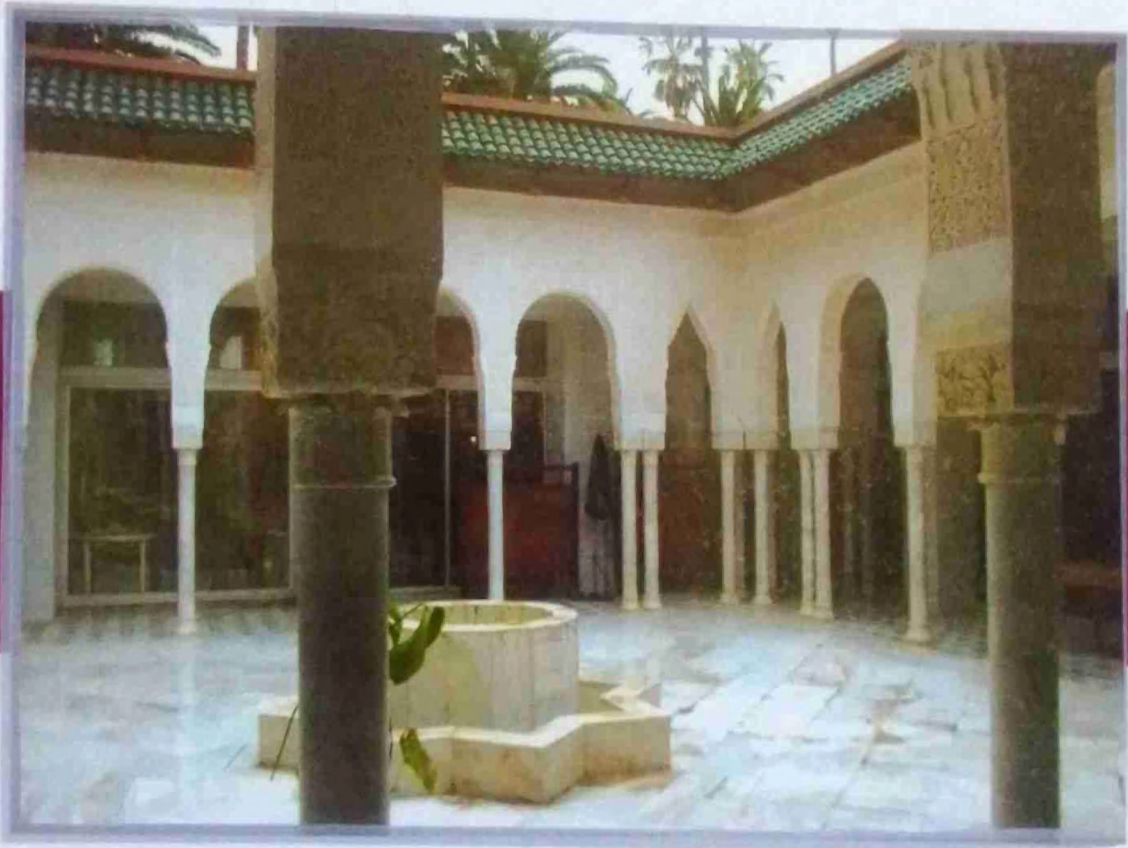


الدكتور محمد زلاقي

# بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي



تقديم وتقرّظ  
السعيد بحري

دار بهاء الدين للنشر والتوزيع

الجزائر وزارة  
الثقافة







**بناء القصيدة المولدية  
في المغرب الإسلامي**





الدكتور محمد زلاقي

# بناء القصيدة المولدية في المخرب الإسلامي

عهد الإمارات المستقلة

( الحفصية- الزيانية- المرينية- النصرية )

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة الجزائرية  
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون و الآداب و تطويرها

دار بهاء الدين للنشر والتوزيع

2013

عنوان الكتاب: بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي

تأليف الدكتور: محمد زلاقي

ردمك: 2011-352

الإيداع القانوني: 9-98-948-9961-978

الناشر: دار بهاء الدين للنشر والتوزيع

غلاف: قسم أنثوغرافيا- دار بهاء الدين

الحجم: 24x16

عدد الصفحات: 564

**جميع حقوق الطبع محفوظة**

المعلومات الخاصة بالناشر: دار بهاء الدين للنشر والتوزيع  
العنوان: 02 وج 2 مشروع 256 مسكن عمارة 20 المدينة الجديدة

علي منجلي الخروب قسنطينة

هاتف/ فاكس: 00 213 .31.97.23.39

هاتف/ فاكس: 00213 .31.75.11.11

المحمول: 00213. 770. 96.64.46

البريد الإلكتروني: bhaaedition@yahoo.fr



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾

الآية 114/ طه

صدق الله العظيم





## تقديم وتقرير

لاشك أن كل عمل أكاديمي هو في حد ذاته صرحٌ في الثقافة الإنسانية غير أن كتاب (بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي) يُعد ركناً من أركان هذا البناء الشامخ في الثقافة العربية الإسلامية في جناحها الغربي، وفي هذا اللون الشعري تحديداً، أي شعر (المولديات) الذي ذاع صيته في المغرب والأندلس، غير أن هذا الشعر لم يُكتب له الظهور في دراسةٍ مستقلة مُعمقة مثل كتاب الأستاذ محمد زلاقي الذي أنفق فيه سنوات من عمره يجمع هذا الشعر المتناثر في الكتب التراثية، ليشكل منه عملاً أدبياً متكاملًا، سيفني المكتبة العربية والجزائرية خاصة، بهذا العمل الفني الرفيع الذي تتبّع فيه (النص المولدي) منذ بداياته في المغرب والأندلس، ليرصد لنا حركة تطوره خلال حقبة زمنية تمتد إلى نهاية حكم المسلمين في الأندلس بسقوط غرناطة 897 هـ.

وسيجد القارئ في هذه الدراسة تشريحاً أدبياً للقصيدة (المولدية) التي أمارت اللثام عن مكنوناتها الفنية في جميع مقاصدها من بناء فني لغوي، وأسلوب، وفي الصورة والخيال المبتكر ثم يعرج الأستاذ محمد زلاقي على قضية فنية مهمة هي الإيقاع في القصيدة المولدية، واثراً ذلك في الشعر المولدي ومدى توافقه مع اللغة والموسيقى الداخلية.

وقد قادته هذا العمل إلى الحديث عن العاطفة المتأججة في القصيدة المولدية.. ولكنها تخبو عندما يطول حديث الشاعر حتى تكاد تصيح هذه القصيدة لونا من النظم! ويرى الأستاذ محمد زلاقي في هذه الدراسة أن القصيدة المولدية عند أهل المغرب تشكل ملاً حقيقياً للمسلمين في حال ضعفهم وتفرقهم، وانهزامهم، فلا يجدون ناصراً إلا بالالتجاء إلى الله ورسوله الكريم، بإحياء سنته والعودة إلى نهجه القويم، فكان هذا اليوم الأغر - المولد - هو تجديد للعهد والوفاء للرسول الكريم صلى الله عليه وسلم.

كما قال هو عن نفسه في خطبة حجة الوداع: «... وقد تركت فيكم ما إن اعتصمتم به فلن تضلوا أبداً أمراً بيناً: كتاب الله وسنة رسوله».

وقد لاحظ الأستاذ محمد زلاقي مدى تعلق أهل المغرب بالرسول الكريم وبالأماكن المقدسة مثل مكة والمدينة والقدس الشريف.

ولذلك فقد خلد شعراء المغرب هذه الأماكن الطاهرة التي تشد الرحال إليها، فكان هذا الشعر الذي جمعه الأستاذ (محمد زلاقي) في هذا الشعر الضخم، الذي أحاط فيه بكل الجزئيات التي عبر عنها الشعراء في قصائدهم، وكيف نقلوا لنا احتفاء أهل المغرب بالمولد النبوي الشريف حتى لا يكاد يشاركهم في هذه الإحتفالية أحد من الأقطار الإسلامية الأخرى،

كما يذكر ذلك المقرئ التلمساني في كتابه (أزهار الرياض)، عن احتفاء أهل تلمسان بالمولد النبوي الشريف، حيث يستمر هذا الإحتفاء مدة قد تصل إلى الشهر، وقد أشار إلى ذلك يحيى بن خلدون مبينا بالتفصيل مدى تعلق الناس بهذه المناسبة وبالرسول الكريم، وقد ذهبوا في الأمر مذاهب لم يسبقهم إليها أحد من أهل المشرق والمغرب.

وفي ذلك ينقل لنا المقرئ هذه الصورة بقوله:

" ومن جملة ما كان يحتفل به السلطان (أبو حمو) المذكور ما قاله صاحب (راح الأرواح) لأبي عبد الله التنسي.

" أنه كان يقيم ليلة الميلاد النبوي على صاحبه الصلاة والسلام بمشورة من تلمسان المحروسة، مدعاة حفيلة يحشر فيها الناس خاصة وعامة، فما شئت من غارق مصفوفة، وزرابي مبنوثة ويسط موشاة، ووسائد بالذهب مغطاة...

وبعقب ذلك يحتفل المُسْمَعُونَ بأمداح المصطفى عليه الصلاة والسلام. ومكفرات تُرغَّب في الإقلاع عن الآثام، يخرجون فيها من فنٍّ إلى فنٍّ ومن أسلوب إلى أسلوب. ويأتون من ذلك بما تطرب له النفوس وترتاح إلى سماعه القلوب.

وبالقرب من السلطان .... خزانة المنجانة - زخرفت كأنها حلة يمانية لها أبواب مرتجة على عدد ساعات الليل الزمانية... هكذا حالهم إلى انبلاج عمود الصباح ونداء المنادي حيُّ على الفلاح "

وإذا كان أهل المغرب هم السباقون إلى الاحتفاء بالمولد النبوي الشريف وإقامة الأفراح بما يناسب هذه الذكرى، فإن عددا من الشعراء الكبار ومن المتصوفة قد دخلوا مصر والشام وأذاعوا في الناس هذه المدائح النبوية من أمثال:

- محي الدين بن عربي

- أبو الحسن الشاذلي

- أبو العباس المرسي

- أحمد البدوي

إن هذا الكتاب الموسوعي الذي يرصد هذه الظاهرة الفنية ويشعر المولديات من جميع جوانبها، قد خير فيه الأستاذ محمد زلاقي نفحات شعرية من خير ما جادت به نفوس شعراء المغرب عبر هذه القرون المتعاقبة، ليفتح بابا للباحثين في هذا اللون الشعري، ومن جوانب أخرى قد تغطي هذه الدراسة النقص الواضح في الدراسات المغربية وخاصة في تراثنا الشعري القديم.



وإذ أقدم إكباري وتقديري للمجهود العلمي الذي بذله الأستاذ محمد زلاقي في هذه الدراسة التي نعتقد إنها ستسد ثلما ونقصا في المكتبة العربية والجزائرية خاصة ولاشك أن هذه الدراسة ستستفز همم الباحثين الجزائريين في العودة إلى منابع التراث وتقديمه للأجيال بما يتفق والمناهج الحديثة

وحسب الأستاذ محمد زلاقي في هذه الدراسة أنه قد فتح الباب على هذا التراث الذي يستحق منا كل عناية وتقدير.

وخير تحية نقدمها للقارئ، مطلع هذه القصيدة النبوية، التي تعد من الأنوار الحمديّة أو النفحات الحازمية، إذ يقول على لسان من بعدت بهم الدار وأقعدتهم عن المزار.  
قول حازم القرطاجني:

قف بين قبر محمد والمنبر  
وقل السلام على السُّراج الأنور

والله من وراء القصد.

الأستاذ / السعيد بحري

قسنطينة في 05 مارس 2013



# مقدمة





كان لشيوع ظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي في المغرب الإسلامي اثره المباشر في ميلاد  
غرض شعري استحدثه أهل المغرب، يعرف باسم "الشعر المولدي" أو "المولديات"  
أو "الميلاديات" لاقتترانه بهذه المناسبة وتخليده لها من خلال الإشادة بذكرها ومدح صاحبها،  
المصطفى (ﷺ). وقد تحقق لهذا الشعر في زمن الإمارات المستقلة بالمغرب الإسلامي من الرواج ما  
جعله يتصدر قائمة الأغراض الشعرية.

وتعد "المولدية" قصيدة ثرية، بما تنطوي عليه من قيم فكرية وفنية تستفز اهتمام القارئ،  
وتدعوه للبحث والاكتشاف، والسعي إلى استجلاء صورها وأشكالها، سواء ما تعلق ببناء  
المضمون بما يحتوي من موضوعات وتقاليد فنية. أو من حيث بناء الشكل؛ أي أدوات التشكيل  
الشعري وما اتسمت به من ظواهر فنية حققت للنص المولدي قيما فنية جمالية لها وقعها  
وتأثيرها، جعلت منه نصا يستأثر بالاهتمام ويستحق العناية والجهد.

من هنا، تولدت الرغبة في اكتشاف عالم القصيدة المولدية، على أن يكون الولوج إليه من  
زاوية البناء. فاستقر الرأي على موضوع: "بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي"، بحيث  
تتقيد مساحته الزمانية و المكانية بالإمارات المستقلة بالمغرب. على اعتبار أن هذا الشعر ولد  
وشاع وازدهر في ظل هذه الإمارات، واقترن بفترتهم حتى كاد هذا العصر يعرف بعصر المولديات،  
كما يذكر الأمير اسماعيل ابن الأحمر الغرناطي الأندلسي.

أما عبارة المغرب الإسلامي، فالقصد منها أن تشمل هذه الدراسة الأندلس، ممثلة في  
مملكة غرناطة باعتبارها شريكا فاعلا في إبداع النص المولدي. ويكون المصطلح - بذلك - دالا  
على المغرب الإسلامي في مقابل، المشرق الإسلامي.

وتكتسي هذه الدراسة أهميتها، أولا: من واقع القصيدة المولدية وما تكتنزه من رصيد  
فكري وفني، ومن حاجتها إلى أن يفرد لها جهد علمي أكاديمي يميظ اللثام عن ملامحها،  
ويكشف عن ظواهرها الفنية والمعنوية. ذلك أن ما كتب عن هذا الشعر - فيما بلغني إلى حد  
الآن - لا يتعدى حدود بعض الملاحظات والمقالات التي تحاول التعريف به، ورصد حركته،  
ومستوى انتشاره. وليس في هذا ما يفي بما يستحقه من العناية والدرس، خاصة على مستوى  
آدائه الفني. وأشير هنا إلى بعض مقالات "محمد المنوني" في مجلة "دعوة الحق"، ومقال "عبد  
الحميد حاجيات" عن مولديات أبي حمو موسى الزياني، في مجلة "الأصالة". كما أضيف  
محاولة "عبد الله حمادي"، التي قدم من خلالها تصورا مجملا عن ملامح القصيدة المولدية،

الموضوعية والفنية. بالإضافة إلى التتبع التاريخي لظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي في بلاد المغرب، وهذا في كتابه: "دراسات في الأدب المغربي القديم".

ثانيا: هذا الفراغ الذي مازالت تشهده الساحة العلمية في مجال الأبحاث التي تعني بدراسة التراث الشعري المغربي، الذي مازال كثير منه حبيس الرفوف، ينتظر من يزيح عنه غبار العزلة، ويرفع عنه غبن التهميش، فيقدمه للقارئ معرفاً به، مسهماً في إثرائه وإحيائه. فارتدت لهذا الجهد أن يكون خطوة تضاف إلى نظيراتها لأجل إدراك هذه الغاية.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن أسلك المنهج الوصفي أساساً، بالإضافة إلى المنهج الفني بمفهومه الكلاسيكي، مع الاستعانة أيضاً بالمنهجين التاريخي والإحصائي، وذلك لتلبية لأبعاد وأهداف هذه الدراسة.

وانطلاقاً من عنوان البحث، اهتديت إلى أن انتهج خطة قوامها: بابان؛ يقوم كل باب على أربعة فصول. يسبقهما مدخل، وتسبقهما الخاتمة.

وقد تناول المدخل، الخلفية التاريخية لظهور الشعر المولدي وأسباب رواجه، حيث تلخصت هذه الأسباب في : عامل الهزيمة والانكسار، والإحساس بالفشل والخيبة في مواجهة العدو النصراني والدود عن حمى الإسلام. وهو ما استدعى التعلق بأهداب النبوة. هذا بالإضافة إلى طبيعة المعتقد الإسلامي، التي تجعل من حب الرسول (ﷺ) في المرتبة الثانية بعد حب الله. ثم عامل التصوف ونشاط الحركة الصوفية في كل من المغرب والأندلس. والذي شكل فضاء مناسباً لازدهار الشعر المولدي وانتشاره. هذا بالإضافة إلى عامل الاحتفال بالمناسبة على المستويين: الرسمي والشعبي، والذي فتح المجال واسعاً أمام الشعراء للتباري بشعرهم كلما حلت الذكرى من كل عام، وهو ما وفر له كثيراً من الثراء.

أما الباب الأول المتعلق ببناء المضمون، فقد توزع على أربعة فصول، استدعتها صفة هذا البناء؛ فالمولدية قصيدة من النوع المركب القائم على تعدد الموضوعات، بحيث تتميز في بنيتها بين مجموعة من الوحدات. وتبعاً لذلك، تضمن الفصل الأول مقدمة القصيدة المولدية. حيث توزع على مجموعة من العناصر بعدد أنواع المقدمات، وهي: الطللية، الغزلية، الرحلة إلى البقاع المقدسة وإظهار الشوق إليها، ومقدمة الشباب والشيب. بالإضافة إلى عنصر المقدمات الثانوية، والذي أدرجت ضمنه تلك المقدمات القليلة الحضور في القصيدة المولدية.

وقد عالج الفصل الثاني الذي عنوانه: علاقة المقدمات بالموضوع، قضية الوحدة في القصيدة المولدية، ملتصقا في ذلك، طبيعة هذه الوحدة، انطلاقا من مضمون كل مقدمة من تلك المقدمات وما يقوم بينها وبين الموضوع من وشائج وروابط معنوية أو شعورية.

وخروجا من المقدمات، نلتقي بموضوع المولدية الذي يمكن تصنيفه ضمن وحدتين: وحدة أساسية، تتضمن مدح الرسول (ﷺ) وتخليد ذكرى مولده. ووحدة ثانوية تختص بمدح السلطان. وعلى هذا: كان الفصل الثالث بعنوان: الموضوع الرئيس، ويتعلق بمدح الرسول (ﷺ) والإشادة بمولده الكريم. حيث أدرجت ضمنه عناصر فرعية بما يستجيب لمضامين هذا المقطع، وهي: مدح الرسول (ﷺ) وتعداد مناقبه وخصاله، تعداد المعجزات، الإشادة بليلة الميلاد، وعنصر الاعتراف بالعجز عن الاحاطة بمدح الرسول (ﷺ). وهو تقليد معنوي درج عليه شعراء المولديات.

أما الفصل الرابع، وعنوانه: الموضوع الثانوي، فتضمن المدح السلطاني، الذي انتظمه عنصران أساسيان، هما: عنصر القيم الأخلاقية، الذي بدوره توزع على محورين: المحور الاجتماعي، والمحور الديني. ثم عنصر السيرة الحربية: ويقوم على سياقين واضحين هما: سياق الإشادة بصفات الملك القائد، وسياق وصف الجيش والعتاد الحربي.

وينتهي هذا الفصل بعنصر: خاتمة القصيدة، الذي يعد عنصرا أصيلا في النص المولدي، وفيه تسعى الدراسة إلى رصد أنواع الخاتمة انطلاقا مما احتوته من معان.

على أن هذا التقسيم الذي سلكته على مستوى بناء المضمون لا يعني تجزيئا، أو إقرارا باستقلال وحدات النص المولدي بعضها عن بعض، إنما هو - فقط - طريقة إجرائية تفرضها منهجية الاستقراء والدراسة.

أما الباب الثاني، فاختص ببناء الشكل، وتفرع إلى أربعة فصول أيضا، تناول كل فصل دراسة أداة من أدوات البناء الشعري، سعيا إلى الوقوف على طبيعة البناء الشكلي الداخلي للنص المولدي.

تطرق الفصل الأول الذي عنوانه: "اللغة" إلى البحث في مكونات المعجم الشعري، حيث استدعت طبيعة الموضوع في القصيدة المولدية، والتي يتجاذبها جانبان أساسيان: الجانب الديني، والطابع التقليدي، إلى محاولة رصد هذه المكونات، انطلاقا من القاموس الديني بمصادره المتنوعة، وكذا قاموس الشعر القديم.



كما بحث هذا الفصل عنصر التشكيل اللغوي وعلاقته بالأداء الفني والمعنوي، وذلك على مستويين: المستوى الصرفي، والمستوى النحوي. مع مراعاة الاقتصار على أشهر البنيات اللغوية وأكثرها دورانا في الشعر المولدي، بالدرجة التي تشكل منها ظاهرة فنية لها اثرها الفاعل في صياغة السياق المدحي. وعلى أساس من هذا، تم الوقوف على تلك البنى الصرفية التي استعان بها الشعراء في إنتاج معنى المبالغة، ممثلة في صيغة: اسم الفاعل، اسم المفعول، أفعل التفضيل، وصيغ المبالغة.

وبالمثل، تحددت - على المستوى النحوي- أبرز الأدوات التي توسلوا بها في: "كم" الخبرية، "لو" أو "لولا" الشرطيتان، القصر، والأداة الطلبية بأنواعها.

و اهتم الفصل الثاني من هذا الباب بدراسة بناء الأسلوب، من خلال مجموعة من الظواهر الفنية المميزة له، وتتمثل في: "الاقتراس والتضمين" من المرجعيتين: القرآنية، والصوفية. ثم ظاهرة "السرد والتقرير" التي تعد ملمحا أسلوبيا بارزا في هذا الشعر. بالإضافة إلى خاصية "التكرار".

وعالج الفصل الثالث بناء الصورة الشعرية، حيث بحث أولا في مصادرها، انطلاقا من ثلاث مرجعيات أساسية، تبعا لطبيعة الموضوع الدينية -التقليدية، وتتمثل في: المصدر القرآني- العالم الصوفي- والشعر العربي القديم.

ثم تطرق لأنواع الصورة عبر محورين كبيرين هما: الصورة البيانية وما يتفرع عنها من أنواع على أساس طريقة التشكيل، وهي: التشبيهية، الاستعارية، وضمنها المجاز، والكناية.

ثم الصورة البديعية، وهي التي تبني على أحد ألوان البديع. حيث انصبت الدراسة على أكثر هذه الأنواع حضورا في القصيدة المولدية، مع مراعاة التركيز على البديع المعنوي بالدرجة الأولى، لسببين: أحدهما يكمن في أنه أكثر أهمية في مجال التعبير بالصورة. وثانيهما، أن وظيفة البديع اللفظي، صوتية موسيقية في المقام الأول.

أما الفصل الأخير، فتضمن دراسة الموسيقى الشعرية، حيث كان الوقوف أولا عند طريقة تشكيل الإطار العروضي في القصيدة المولدية، أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية، من خلال مكوناتها الأساسية: الوزن والقافية.

ثم دراسة الموسيقى الداخلية، انطلاقا من تقنيات التشكيل الإيقاعي، ومحاولة الكشف عن كفاءات التحكم الإيقاعي، وأدواته التي توسل بها الشعراء في تحقيق التلوين الموسيقي

بالكيفية التي تطوع الوزن، وتجعل الموسيقى أكثر تجاوبا مع الفكر والشعور، وأكثر قدرة على الأداء الفني والجمالي. من هنا، كان البحث في طريقة تشكيل هذه الوسائل، وأهمها: الزخافات والعلل، موسيقى الصوت اللغوي- الصوائت خاصة- ثم موسيقى الكلمة، من خلال تتبع أهم الظواهر البديعية - اللفظية تحديدا- وبياني وظيفتها الصوتية- الموسيقية، وقيمتها الجمالية.

ثم انتهى البحث إلى خاتمة تضمنت جملة النتائج والاستخلاصات العلمية التي أفرزتها الدراسة عبر مراحلها ومحطاتها المختلفة.

ولقد استعنت في إنجاز هذا البحث بتشكيلة هامة من المصادر والمراجع التي أمدتني بالمادة العلمية الضرورية. كان أكثرها اتصالا بالموضوع، فيما يخص مصادر الشعر: "بغية الرواد" لأبي زكريا يحيى بن خلدون، كتاب "تحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب" لابن عمار الجزائري، "الإحاطة في أخبار غرناطة" و "الديوان"، للسان الدين بن الخطيب، بالإضافة إلى "ديوان" ابن زمرك الأندلسي، و"ديوان" ابن الخلف القسنطيني. حيث تزودت من هذه المصادر بالمادة الشعرية التي كانت مجالا لهذه الدراسة.

أما عن المصادر والدراسات التي أسعفتني بالمادة العلمية، وأنارت لي سبل البحث، ومهدت صعوباته، فمن أهمها: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، و"العمدة" لابن رشيق، و"عيار الشعر" لابن طباطبا، و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة. حيث أفدت منها كثيرا في تشكيل تصور واضح عن عناصر البناء الشعري.

أما فيما يخص المراجع أو الدراسات، فأهم ما استعنت به: "التصوف الإسلامي" لزكي مبارك، "اتجاهات الأدب الصوفي" علي الخطيب، "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي" و"مفهوم الشعر" لجابر عصفور، "الصورة الأدبية" مصطفى ناصف، "موسيقى الشعر" و"الأصوات اللغوية" إبراهيم أنيس. حيث استعنت بهذه الدراسات -خاصة- في مجال دراسة أدوات التشكيل الشعري.

وبعد، فقد كان البحث في هذا الموضوع شائكا عصيا، لاسيما في أول مواجهة جادة مع النص لتحديد الرؤية وآليات الدراسة. ولا شك أن في امتداد المسافة الزمانية والمكانية أيضا ما يثقل كاهل الباحث، ويحمله عناء وعنتا كبيرين خاصة وأنه مطالب بالتعامل مع كافة النصوص عند معالجة أي عنصر أو ظاهرة مدرجة في تصميم البحث. على أنه - بالموازاة - كان شيقا ممتعا مع كل لحظة اكتشاف تبدد المتاعب وتحفز على مزيد من الإنجاز.

وإذا كنت قد استطعت - والحمد لله - ان تغلب على الصعاب، و ان اصل بهذا البحث إلى ما هو عليه الآن، فإنه لا يفوتني - و انا احتفل بهذا الإنجاز - ان اتقدم بشكري الخالص إلى كل من ساعدني في تحقيقه و لو بكلمة طيبة.

وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور الربيعي بن سلامة ، على ما أسدى إلي من خالص النصيحة، وحسن التوجيه، وكرم التشجيع. فله مني أغلى مشاعر الود والامتنان والتقدير، وجزاه الله عني خير الجزاء بما أفادني من العلم.

كما لا يفوتني ان اعترف بالفضل الكبير للأستاذ الدكتور: عبد الله حمادي الذي كان خير معين لي في التصدي لهذا الموضوع بعد ان بصرني به (سنة 1987م) و اشار علي بدراسته، و حفزني للإقبال عليه. فكانت توجيهاته السديدة، كما كان كتابه: "دراسات في الأدب المغربي القديم" سنداً قوياً لي في خوض غماره، حيث أفدت من علمه و كتابه أيما فائدة. فله مني أسى عبارات الشكر والتقدير.

وأخيراً، فإني لا ادعي أنني أدركت الغاية وحققت منتهى ما يستحق هذا الموضوع من الدراسة والبحث، لكن حسبي أنني اجتهدت، وأسأل الله أن أكون قد وفقت.

ومنه التوفيق



# المدخل

## ظهور الشعر المولدي وأسباب رواجه

- عامل الهزيمة والانعكاس السياسي

- عامل التصوف

- عامل المناسبة



## ظهور الشعر المولدي وأسباب رواجه

إن المتتبع لحركة الشعر الديني بعامة ابتداء من القرن السابع الهجري، يلحظ بكل تأكيد ما كان يسجله هذا الشعر من حضور واسع في ديوان العرب، سواء في المشرق أو في المغرب.

ونحن نعلم ما كان للشاعر البوصيري في المشرق من إسهام غزير ومتميز في هذا المجال. حيث ظلت مدائحه وقصيدته "البردة" بالأخص، تمثل النموذج الذي فرض سلطانه، فاحتداه كثير من الشعراء من بعده.

ونضيف إلى البوصيري شعراء آخرين يرتقون إلى مقامه، من أمثال معاصره الصرصري<sup>(1)</sup>، وابن دقيق العيد<sup>(2)</sup>، وغيرهما ممن كان لهم فضل إثراء أغراض الشعر الديني عامة، ولا سيما منها غرض المديح النبوي.

وفي المغرب الإسلامي أيضا، نقف على ذلك النشاط الكبير الذي تحقق للشعر الديني، وخاصة مع شعراء القرن الثامن الهجري. وهو ما أكدته محمد رضوان الداية في معرض حديثه عن الحركة الشعرية في عصر الشاعر الأمير إسماعيل بن الأحمر. حيث ذكر أنه كان من أهم الأغراض الشعرية آنذاك<sup>(3)</sup>.

وضمن هذا السياق، عدد أنواع الشعر الديني التي كانت سائدة في ذلك العصر، فحصرها في أربعة، هي: التصوف، والزهد، وشعر التوسل، و المديح النبوي، ثم شعر المولديات الذي عده في مقدمة هذه الأنواع. وهو ذلك الشعر الذي اقترن بمناسبة المولد النبوي الشريف، فخلد ذكرها، وعظم شأن صاحبها محمد (ﷺ).

ولقد نال هذا الشعر من الاهتمام والذيع ما جعله ميزة القرن الثامن الهجري في كل

---

(1) صالح مخيمر، المدائح النبوية بين الصرصري و البوصري، ط1، دار مكتبة الهلال - بيروت، الدار العربية - عمان 1986، ص15.

(2) الجراي عباس، الأدب المغربي من خلال ظواهره و قضاياها، ط3 مكتبة المعارف للنشر و التوزيع - الرباط 1986. ج1 ص 141.

(3) ينظر: ابن الأحمر، نثر فحول الزمان، دراسة و تحقيق محمد رضوان الداية دار الثقافة للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت 1967 ص174.

من المغرب والأندلس. ويكل تأكيد أن لهذا الرواج ما يفسره من العوامل والأسباب، والتي يمكن أن نلخصها في ثلاثة: عامل الهزيمة والانكسار السياسي، عامل التصوف، وعامل المناسبة.

## عامل الهزيمة والانكسار السياسي

عاش المجتمع المسلم في بلاد المغرب الإسلامي منذ عهد ملوك الطوائف -خاصة- سلسلة من الصراعات الدامية والهزات السياسية القوية. سواء على مستوى الصراع الخارجي ضد حملات الصليبيين، وهذا منذ أن وطئت أقدام المسلمين بلاد الأندلس. أو على مستوى الصراع الداخلي الذي يمكن حصره في شقين أساسيين: الشق الأول ويمثله صراع القمة -بين القادة أنفسهم- وتَحْكُمُهُ المصالح الشخصية الضيقة التي تهدف إلى تحقيق الزعامة والسلطان، أو توسيع رقعة الملك على حساب الإمارة الإسلامية المجاورة. والأمثلة على هذه الأحداث تكتظ بها كتب التاريخ المختصة. وقد لخص هذا الجانب حسين مؤنس عن فترة الطوائف في قوله: "وذلك أن أمراء الطوائف دخلوا في حروب طويلة، بعضهم مع بعض، وكل منهم يريد أن يوسع ناحيته على حساب الآخرين مستعينا في ذلك بقوات من النصارى يدفع لهم إتاوة، حاسبا أنه يقيم بذلك ملكا لنفسه على حساب إخوانه المسلمين. وتلك هي فترة الطوائف حقا التي انقسم فيها الأندلس إلى وحدات سياسية كثيرة، كلها صغيرة وكلها عاجزة عن القيام بأمور نفسها. وتدهورت الأمور في الأندلس كلها خلال هذه الفترة".<sup>(1)</sup>

والنص إضافة إلى أنه يشير إلى الصراع بين أمراء الطوائف، فإنه يحيلنا إلى جانب خطير يتمثل في الاستعانة بالعدو النصراني، ودعمه ماديا بمبالغ لا تُصدق.<sup>(2)</sup>

وهذا يعني استنزاف قوة المسلمين من جهة، في مقابل استجماع قوة النصارى ومنحهم فرصة الاستعداد للانقضاض على بلاد الإسلام هناك.

بعد ملوك الطوائف، ومرورا بدولتي المرابطين والموحدين في المغرب الإسلامي، نقرا شيئا من هذا الصراع بين المرابطين والموحدين والذي يصنف ضمن الصراع الداخلي، حيث كانت

(1) مؤنس حسين، معالم تاريخ المغرب و الأندلس، ص 360.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 370.

فترة تزامن الدولتين، المرابطية والموحدية <sup>(1)</sup>، فترة اضطراب واقتتال، عاش خلالها مسلمو المغرب مأساة مريرة. وهذا ما أكدته حسين مؤنس في قوله: "فتلاقت الدولتان في النصف الأول من القرن السادس الهجري... فكان لقاؤهما بلاء على المسلمين... وخسر المسلمون في هذا التعاصر شيئا كثيرا" <sup>(2)</sup>.

ويضاف إلى هذه المحطة القاسية من محطات مأساة المسلمين في المغرب الإسلامي، ما كان من أمر الصراع الذي سجله التاريخ بين إمارات المغرب الثلاث: المرينية، الزيانية والحفصية. والذي كانت تغذيه روح السيطرة وحب السيادة والزعامة تحت غطاء تحقيق وحدة المغرب على غرار ما كان زمن الموحدين. بالإضافة إلى سعي كل إمارة من هذه الإمارات إلى التوسع على حساب غيرها، خاصة ما كان من قبل الإمارة المرينية ضد جارتها: الحفصية و الزيانية. <sup>(3)</sup>

كما لا يفوتنا أن نشير في هذا الموضع أيضا إلى ما كان من نزاع من هذا النوع بين بني مرين وبني نصر <sup>(4)</sup>، لا سيما فيما يتعلق بالتدخل في الشؤون الداخلية من كلا الطرفين. وإن وُصفت العلاقات في كثير من الفترات بالحسنة.

وداخل إطار الصراع الداخلي، يمكن أن نشير إلى ما كان من تنافس دموي بين أبناء الأسرة الحاكمة داخل كل إمارة من الإمارات المذكورة.

أما الشق الثاني، فيمثل صراع القاعدة، الذي كانت تثيره بعض الفئات من المسلمين في مناطق مختلفة من المغرب الإسلامي، بالنظر إلى تلك الفتن الداخلية العديدة في شكل حروب أهلية لا تكاد تنقطع. وهي من الكثرة بحيث لا يتسع المقام لذكرها. حيث استتفد فيها

---

(1) وهي فترة الصراع التي تبدأ سنة (524 هـ) إلى غاية القضاء حكم المرابطين، بعد وفاة آخر قادما، وهو "إسحاق بن علي" سنة (542 هـ)، ودخول الموحدين العاصمة مراكش. ينظر: عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ضبطه وصححه وعلق حواشيه وأنشأ مقدمته: محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، دار الكتاب - الدار البيضاء 1978، 282-297.

(2) مؤنس حسين، معالم تاريخ المغرب و الأندلس، ص 175.

(3) عن الصراع بين المرينيين و الحفصيين ينظر: الحريري محمد عيسى، تاريخ المغرب الإسلامي و الأندلس في العصر المريني، ص 211 إلى 214.

- الصراع بين المرينيين و الزيانيين: ينظر المرجع نفسه، ص 216 إلى 214.

(4) ينظر المرجع نفسه، ص 227 إلى 233.



المسلمون كثيرا من طاقاتهم، وهو ما اضعف قوتهم في الوقت الذي كان العدو النصراني يستجمع قواه ويتهيأ للاستيلاء على بلاد الإسلام هناك. كل هذا الخلاف بين مسلمي المغرب، سواء ما كان منه على مستوى القمة أو القاعدة، والذي تسبب فيه وشجع عليه العدو النصراني في كثير من الأحيان، قد شكل حافزا قويا لهذا العدو ورغبه في اقتطاع المدن الأندلسية، المدينة تلو الأخرى حتى وجد المسلمون انفسهم امام مأساة حقيقية، لا سيما إثر موقعة "العقاب" التي أذنت بانقضاء عهد المسلمين هناك. وقد لخص لنا ابن عاصم، صاحب كتاب "جنة الرضا" مأساة الأندلس وأسبابها فيما نقل عنه المقرئ حيث قال: "طرقت الدهياء ذلك القطر الذي ليس له في الحسن مثال، ونسل الخطب إليه من كل حذب وانثال، وكل ذلك من اختلاف رؤسائه وكبرائه ومقدسيه وقضاته وأمرائه ووزرائه، فكل يروم الرياسة لنفسه ويجر نارها لقرصه. والنصارى لعنهم الله تعالى يضربون عمرا منهم بزيد، حتى تمكنوا من أخذ البلاد، والاستيلاء على الطارف والتلاد".<sup>(1)</sup>

إن هذه الأوضاع القلقة المضطربة التي عاشها المغرب الإسلامي، لا سيما منذ أواخر عهد الموحدين، قد زرعت قلقا نفسيا في نفوس المسلمين هناك ووكدت لديهم إحساسا بالانكسار والضياع. وربما يكون من أهم مصادر هذا الجو النفسي، شعورهم بالمسؤولية تجاه الدين وما أصابه في الأندلس. فهم يرون أن في هزيمتهم السياسية وتضييعهم للأندلس تفريطا في الدين وتخاذلا في حمايته من هجمات الصليب. من هنا تشكل لديهم إحساس بالخوف من العقاب الإلهي والمآل المفع.

وقد عبر أكثر من شاعر عن هذا الجانب حينما ربطوا هزيمة الأندلس بضياع الدين في تلك الرقعة من بلاد الإسلام، خاصة في تلك الأشعار التي قيلت في الاستصراخ وطلب النجدة، وتصوير النكبة الأندلسية. يقول عبد المؤمن بن علي من قصيدة يستنفر فيها أهل المغرب عامة وعرب بني هلال خاصة للجهاد في الأندلس:<sup>(2)</sup>

أَقِيمُوا إِلَى الْعَلْيَاءِ هُوجَ الرُّوَاهِلِ      وَقُودُوا إِلَى الْهَيْجَاءِ جَرَدَ الصُّوَاهِلِ  
وَقُومُوا لِنَصْرِ الدِّينِ قَوْمَةَ نَائِرٍ      وَشَدُّوا عَلَى الْأَعْدَاءِ شَدَّةَ صَائِلِ

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج4، ص507.

(2) عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص329.

وقال ابن الأبار من قصيدة يستجد فيها بالأمير أبي زكريا الحفصي: (1)

مَدَائِنُ حَلَمَا الْإِشْرَاكَ مُبْتَسِمَا  
جَذْلَانُ وَارْتَحَلَ الْإِيمَانُ مُبْتَسِمَا  
ثم يقول: (2)

يَا لِلْمَسَاجِدِ عَادَتٍ لِلْعِدَا بَيْعَا  
وَلِلنَّدَاءِ غَدَا أَثْنَاءَهَا جَرَسَا  
إلى أن يقول: (3)

طَهَّرَ بِلَادَكَ مِنْهُمْ إِنَّهُمْ نَجَسٌ  
وَلَا طَهَارَةَ مَا لَمْ تَغْسِلِ النُّجَسَا  
وحينما نقرا "نونية" أبي البقاء الرندي في القرن السابع الهجري، نجد فيها ما يعبر عن هذا الربط بين ضياع الأندلس وضياع الدين. يقول:

تَبْكِي الْحَنِيفِيَّةُ الْبَيْضَاءُ مِنْ أَسَفٍ  
عَلَى دِيَارٍ مِنَ الْإِسْلَامِ خَالِيَةٍ  
الْمَسَاجِدُ قَدْ صَارَتْ كَنَائِسَ مَا  
حَتَّى الْمَحَارِبُ تَبْكِي وَهِيَ جَامِدَةٌ  
كَمَا بَكَى لِفِرَاقِ الْأَلْفِ هَيْمَانُ  
قَدْ أَقْفَرَتْ وَلَهَا بِالْكَفْرِ عُمُرَانُ  
فِيهِنَّ إِلَّا تَوَاقِيْسُ وَصُلْبَانُ  
حَتَّى الْمَنَابِرُ تُرْثِي وَهِيَ عَيْدَانُ (4)

وكذلك الشأن بالنسبة لما ورد في قصيدة الشاعر هرون بن هرون التي نظمها في رثاء أهل إشبيلية إثر النكبة، حيث يقول: (5)

فَقَدْ أُصِيبَتْ بِهَا الدُّنْيَا وَسَاكِنُهَا  
سَطَا بِهَا الْكُفْرُ إِذْ قَلَّ النُّصِيرُ بِهَا  
ثم يقول: (6)

يَا أَهْلَ وَادِي الْحِمَى بِالْعُدْوَةِ انْتَعَشُوا  
مَاذَا يُبْطِئُكُمْ عَنَّا وَحَقُّ لَكُمْ  
وَحَقُّنَا وَاجِبٌ فَالْدِّينُ يَجْمَعُنَا

(1) ابن الأبار، ديوانه، قراءة وتعليق: عبد السلام المهراس، ط2، الدار التونسية للنشر - تونس 1986، ص 396.

(2) المصدر نفسه، ص 396.

(3) المصدر نفسه، ص 399.

(4) المقرئ أحمد بن محمد، أزهار الرياض، ج2، ص48.

(5) ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب، قسم الموحدين، ص 382.

(6) المصدر نفسه، ص 382.



إلى أن يقول: (1)

يَا حَسْرَةَ الدِّينِ والدُّنْيَا لَأَنْدَلُسُ  
لَمْ يَبْقَ لِلْحَقِّ فِي شَيْءٍ مَطَالِعُهَا  
مَهْمَا اسْتَطَالَ بِهَا التُّلُوتُ وَاجْتَرَمَا  
نُورًا فَاصْبَحَ لَيْلُ الْكُفْرِ مُرْتَكِمَا

بهذه الصورة ومنذ مطلع القرن السابع الهجري، آلت أحوال الأندلس -خاصة- إلى مآل مفجع في مختلف مجالات الحياة. يقول محمد مجيد السعيد في وصف هذا المآل: "في الثلث الثاني من القرن السابع الهجري تجسمت مأساة الأندلس وأصبحت وجهها لوجه أمام قدرها ومصيرها. فالفوضى تعصف بالبلاد، والرعب يسربل كل شيء فيها، وجيوش الإفرنج تجوس البلاد وتشيع الدمار... وذهبت صرخات الاستنجاد أدرج الرياح، فالظروف السياسية في شمال إفريقيا ليست أحسن مما هي عليه في الأندلس، والموحدون يمرون في دور ضعف قاتل وصراع مرهق". (2)

انطلاقاً من هذا النص، يستقيم لنا القول بأن المغرب الإسلامي كاملاً، كان يعيش حالة من التصدع السياسي والاقتصادي والاجتماعي. فلم يكن شمال إفريقيا -المغرب- يُسَلِّمُ من تلك الهزات، لا سيما ما كان منها من جراء الفتن والاضطرابات الداخلية.

والقصد من هذه الوقفة التاريخية المُعَجَّلَة، هو محاولة الكشف عن مدى العلاقة القائمة بين هذا الوضع المتردي الذي عاشه المغرب الإسلامي والتطور والرواج الذي تحقق للشعر الديني بأغراضه المختلفة، خاصة منذ القرن السادس الهجري، لأن هذا الوضع الذي خلق لدى المسلمين حالة من اليأس والخوف من المصير، والشعور بالخيبة والانكسار، قد دفعهم إلى التثبث بكل ما يحقق لهم جانباً من الراحة النفسية، فلم يجدوا أمامهم إلا الدين سبيلاً لتحقيق ذلك الاستقرار النفسي والوجداني.

من هنا، كان لهذا الجانب أثره القوي في شيوع الشعر الديني وازدهاره وقد أكد على هذا الأثر أكثر من باحث (3) ومن هؤلاء "محمود علي مكي" عندما تطرق لموضوع الرسائل

(1) المصدر السابق، ص 383.

(2) السعيد محمد مجيد، الشعر في عهد المرابطين و الموحدون بالأندلس، ص 39.

(3) ينظر مثلاً: خفاجي محمد عبد المنعم، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، ص 243.  
و: الأرسى حكمة علي، الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص 235.

الحجازية<sup>(1)</sup> التي كانت تبعت للمقام النبوي، حيث أشار إلى دور العامل النفسي المتولد من الخيبة والهزيمة في انتشار هذا النوع من الرسائل وتطوره. ثم ربط ذلك بالحديث عن المدائح النبوية، وذكر ما نصه: "وهذا هو العامل الرئيس الذي جعل فن المدائح النبوية يعود للازدهار في الأندلس والمغرب منذ القرن السادس الهجري"<sup>(2)</sup>. ويضيف قائلاً: "وفي هذه الظاهرة نرى تشابهاً بين المشرق والمغرب في العامل الذي أدى إلى إكثار الأدباء من المديح النبوية والتوسل للرسول (ﷺ) والبوح له بالهموم والأشجان، فقد كان في بلاد المشرق ما أصاب الأمة من محنة الغزو الصليبي القادم إليها من الغرب، والهجوم التتري الكاسح المنطلق من زحف صليبي لم تفلح في صد تياره جهود المرابطين ثم الموحدين. وهكذا شعر المسلمون هنا وهناك بالضعف وقلة الحيلة، ولم يكن لدى الأدباء والشعراء - وهم ضمير الأمة ولسانها الناطق - إلا أن يتوجهوا إلى الرسول (ﷺ) يستشفعون به ويطلبون منه العون والنصرة"<sup>(3)</sup>.

وربما لهذا السبب نقرأ في القسم الأخير من القصيدة المولدية - كما سيتضح لاحقاً - مقطعا خاصا بالسيرة الحربية للحكام، والإشادة بمظاهر البطولة عندهم.

وضمن هذا الإطار يعزف شعراء المولديات على الوتر الديني، حيث يُنوهون بأخلاق الحاكم، وذكر جهوده في حماية الدين ونصرتة، وهم بذلك يستنهضون هممه، ويجددون عزمه على مواصلة سيره الجهادي ضد قوى النصرانية، وأعداء الإسلام عموماً. ففي هذا المعنى يقول ابن زمرك الغرناطي في إحدى مولودياته:<sup>(4)</sup>

كَمْ بَلَدَةٍ لِّلْكَفْرِ قَدْ عَوَّضَتْ مِنْ	نَاقُوسِهَا التُّكْبِيرَ وَالتَّهْلِيلَ
صَدَقَتْ مُقَدِّمَةَ الْجِيُوشِ فَصَيَّرَتْ	مِنْ حِينِهَا مَوْضُوعَهَا مَحْمُولاً
كَسَرُوا ثَمَائِيلَ الصَّلِيبِ وَمَثَلُوا	بِمَنْ ارْتَضَى لِوَلَائِهِ تَمَثِيلاً

ويقول أيضاً من القصيدة ذاتها:<sup>(5)</sup>

سَلَّتْ يَمِينَ الْمُلْكِ مِنْكَ إِلَى الْعَدَا	عَضْباً مَهِيْبَ الشَّفَرَتَيْنِ صَقِيلاً
---	---

(1) عن هذه الرسائل ينظر: - ابن الخطيب لسان الدين، ربحانة الكتاب ونجعة المتناهب، تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط1، مكتبة الخانجي بالقاهرة - 1980، ج1، ص55 إلى 79. و - المقرئ أحمد بن محمد، أزهار الرياض، ج4، ص34 إلى 79.

(2) مكي محمود علي، المدائح النبوية، ص123.

(3) المرجع نفسه، ص123.

(4) ابن زمرك الأندلسي، الديوان، تحقيق: محمد توفيق النيفر ط1، دار الغرب الإسلامي ص479.

(5) المصدر نفسه، ص479.

لَمْ تَرْضَ هُمُكَ الْقَلِيلَ مِنَ الثَّقَى      حَتَّى أَتَيْتَ بِالصَّالِحَاتِ فَتِيلاً  
فَأَقَمْتَ مِيلَادَ الرَّسُولِ بَلِيَّةً      أَوْضَحْتَ فِيهَا لِلْجِهَادِ سَبِيلاً  
إلى أن يقول: (1)

يَا نَاصِرَ الْإِسْلَامِ يَا مَلِكَ الْعُلَا      اللَّهُ يُؤْتِيكَ الْجَزَاءَ جَزِيلاً  
جَهَزَ جُيُوشَكَ لِلْجِهَادِ مُؤَفَّعاً      وَكَفَى بِرَيْكَ كَافِئاً وَكَفِيلاً

فبقدر ما تكشف لنا هذه الأبيات عن مناقب الممدوح، ودوره في إعلاء راية الإسلام بالأندلس، فإننا نستشف منها أيضاً ذلك الاستصراخ وتلك الدعوة الصريحة للجهاد ضد قوى الشرك. ونفهم من هذا كيف كانت القصيدة المولدية تؤدي دورها في مجال نصره الدين. وانطلاقاً من هذا نتأكد لنا تلك العلاقة القوية بين نكبة المغرب الإسلامي ورواج الشعر الديني بعمامة، والمولديات بخاصة.

## - عامل التصوف

عرف المغرب الإسلامي التصوف في صورته البدائية الساذجة منذ القرن الثاني الهجري، وظل كذلك إلى أن كان القرن السادس الهجري، حيث دخل مرحلة التحول من مضمونه البسيط الذي لا يتعدى حدود المجاهدة والرياضة والزهد إلى اكتساب الطابع الفلسفي، الذي حقق قمة نضجه في القرن السابع الهجري مع كبير متصوفة الأندلس محي الدين بن عربي<sup>(2)</sup> (ت 638 هـ) وغيره من معاصريه.

يقول حكمة علي الأوسي: "وفي القرن السابع الهجري سادت الأندلس نزعة تصوفية عامة فظهر هناك عدد من كبار رجال التصوف، استطاعوا أن يرسموا للتصوف الفلسفي صورته النهائية."<sup>(3)</sup>

يترسم خطى هذا التطور ويحقق الرواج، لا سيما بعد أن تحققت الوحدة السياسية بين

(1) المصدر السابق، ص 480.

(2) في التعريف به ينظر: المقرئ أحمد بن محمد، أزهار الرياض، ج 3، ص 54 - 55.

وينظر أيضاً: الخطيب علي، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج و ابن عربي، دار المعارف-مصر 1404 هـ من ص 279 إلى 291.

(3) الأوسي حكمة علي، الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، ص 215.



المغرب والأندلس منذ عهد المرابطين، تلك الوحدة التي أتاحت كثيرا من فرص الاحتكاك والتلاحق الفكري، ومكنت للفكر الصوفي الأندلسي من أن يترك رواسبه في ثقافة أهل المغرب.

وإذ نشير إلى ازدهار التصوف بالمغرب خلال هذا العهد، ينبغي لنا أن نسجل بأنه التصوف البعيد عن الفلسفة، لأن ما امتزج منه بالمضمون الفلسفي كان محظورا بدليل ما تعرض له كتاب إحياء علوم الدين لأبي حامد الغزالي<sup>(1)</sup>. أما ما كان منه بسيطا يقف عند حدود المجاهدة و الزهد فكان مباحا شائعا بين الناس، حيث كثر عدد من مثله كثرة هائلة. ولعل كتابا مثل كتاب: "التشوف في معرفة رجال التصوف" لابن الزيات التادلي<sup>(2)</sup> خير دليل على انتشار موجة التصوف بالمغرب.

ويتأسس دولة الموحدين، تخلص الفكر الإسلامي بالمغرب من تلك القيود وذلك الخنق الذي كان مسلطا عليه. وتخلص معه الفكر الصوفي الفلسفي من ذلك العداء الذي كان موجها إليه. "فظهر جماعة من الصوفية الكبار أصحاب النزعات الفلسفية واثبتت مذاهبهم المختلفة في الناس".<sup>(3)</sup>

ولا يخفى عن الدارس ما كان من أثر الأوضاع العامة بالمغرب الإسلامي، تلك الأوضاع التي صنعها ذلك الصراع الدموي الطويل بين المسلمين والمسيحيين، والذي أثر سلبا في الناحية النفسية، وأضر كثيرا بالحياة الاجتماعية والاقتصادية، مما ولد حالة من اليأس والقلق، دفعت بالمسلمين إلى البحث عن ملاذ يخرجهم من ذلك الوضع المأساوي. فوجدت بعض الفئات في الزهد والتصوف متنفسا وفضاء مناسباً للتخفيف من تلك الأجواء القاتمة. وقد أشار محمود علي مكي إلى أثر هذه الأوضاع في انتشار موجة التصوف، وبالتالي رواج الشعر الديني عموما في قوله: "ولا شك في أن العوامل التي أعانت على نشر التصوف، وحملت المسلمين على العودة إلى شخصية الرسول (ﷺ) وسيرته، يستخلصون منها العبرة ويستمدون منها العون، هو تعرض عالم الإسلام لتلك الهجمات الجائحة التي نفذت إلى صميم البقاع الإسلامية... فقد أيقظت هذه

(1) ينظر: ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس و المغرب، تحقيق: إحسان عباس، ط 3، دار الثقافة - بيروت - لبنان، 1983، ج 4، ص 59 - 60.

(2) عن هذا الكتاب، ينظر: ابن تاروت محمد، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، ط 1، دار الثقافة - الدار البيضاء -

1982 ج 1، ص 304 إلى 314.

(3) كنون عبد الله، النبوغ المغربي في الأدب العربي، ط 3، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، بيروت - لبنان

1975 ج 1، ص 129.

الهجمات التي استهدفت الإسلام في عقر داره مشاعر المسلمين وجعلت للمتصوفة في نفوس الشعب مكانة راسخة مرموقة".<sup>(1)</sup>

وإذا كان التصوف في المغرب الإسلامي قد حقق هذا المستوى من الازدهار، لهذا السبب أو لغيره من الأسباب الأخرى، فإن الذي يستفاد هو أنه كان باعنا لازدهار الشعر الديني وتطوره بجميع أغراضه، ومنها شعر المولديات، الذي يعد من الأغراض التي حققت نشاطا واسعا داخل البيئات الصوفية، شأنه في ذلك شأن المدائح النبوية التي تمثل في حد ذاتها بابا من أبواب الشعر الصوفي.

ومما يؤكد هذه العلاقة بين التصوف وشعر المولديات، هو حضور الفكر الصوفي في القصيدة المولدية، حيث يضمّن الشاعر كثيرا من المفاهيم الصوفية وفي مقدمتها الحقيقة المحمدية، كما سيتضح لاحقا.

وقد أكد على هذه الصلة القوية بين ازدهار الفكر الصوفي، وظهور مناسبة المولد، وبالتالي شعر المولديات، أكثر من دارس<sup>(2)</sup>. ومن هؤلاء محمود علي مكي من خلال قوله: "ولعل من العوامل التي زادت الاهتمام بهذا العيد [المولد] وبما رافقه من أدب شعري ونثري وغير ما قدر للفكر الصوفي من انتشار عظيم في أوساط المسلمين في كل مكان".<sup>(3)</sup>

## — عامل المناسبة

إن ظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي في المغرب قد سُنّت من قبل كبير العزفيين أبي القاسم العزفي الذي كان يرأس مقاطعة سبتة. ثم أخذت هذه الظاهرة تتسع تدريجيا حينما تخطت هذه المقاطعة، لتدخل مدينة مراكش زمن الخليفة الموحي أبي حفص عمر، الذي استجاب لدعوة العزفي في القيام بشعائر هذه المناسبة.

(1) مكي محمود علي، المدائح النبوية، ص 100.

(2) ينظر: الطمار محمد بن عمرو، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1971، ص 211 وابن تاريت محمد، وعفيفي محمد الصادق، الأدب المغربي، ط 2، مكتبة المدرسة و دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، بيروت-لبنان 1969، ص 472.

(3) مكي محمود علي، المدائح النبوية، ص 129.

وإذا كان انتشارها إلى غاية هذا التاريخ يعد محدودا قياسا بما سيكون، فإن هذا الرسم قد تحقق له من الرواج ما مكن له في كامل بلاد المغرب الإسلامي بعد انقضاء عهد الموحدين و تأسيس الإمارات المستقلة في المغرب ثم في مملكة غرناطة بالأندلس، حيث أدرجت هذه المناسبة ضمن الاحتفالات الرسمية لهذه الإمارات وأشرف عليها الملوك أنفسهم، فرغبوا الناس في إحياؤها وأصبح لها بعد ذلك حضورها القوي على المستويين الرسمي والشعبي.

وبالموازاة، فقد سجلت أيضا حضورها القوي على المستوى الأدبي عامة والشعري خاصة، من قبل الشعراء الذين وجدوا في هذه المناسبة فضاء خصبا للتعبير عن مشاعرهم الدينية، فنشأ ما يسمى بالشعر المولدي أو المولديات والميلاديات. وهو الشعر الذي احتضن هذه المناسبة، وعبر عنها وخلص ذكرها، مثلما خلد شخصية صاحبها الرسول محمد (ﷺ). وقد حقق هذا الشعر ابتداء من القرن الثامن الهجري من الرواج ما جعله يتصدر قائمة أغراض الشعر الديني، وذلك بالنظر أساساً إلى هذه المناسبة التي تتكرر كل عام، فتفتح بذلك باباً واسعاً من النشاط الشعري يترتب عنه رصيد هام من الشعر المولدي، وقد حدثنا ابن عمار الجزائري مثلاً عن مظاهر الاستعداد لهذه الذكرى وأشار إلى ما كان من قبل الشعراء حيث قال: "وقد جرت عادة أهل بلادنا الجزائر - حرسها الله من الفتن وحاطها من الدوائر - أنه إذا دخل شهر ربيع الأول، انبرى من أدبائها وشعرائها من إليه الإشارة وعليه المعول إلى نظم القصائد المديحيات والموشحات النبويات". (1)

نسجل من خلال هذا النص، كيف شكلت هذه المناسبة حافزاً قوياً لإثراء شعر المديح النبوي، الذي تطور بموجبها وتحول إلى ما يسمى "بالمولديات"، تلك القصائد التي كانت تحضر سلفاً لتقرأ ليلة الاحتفال، بين يدي السلطان. فقد نقل إلينا المقرئ بهذا الشأن عند حديثه عن الاحتفالات الزيانية في ظل الملك أبي حمو موسى الثاني ما كان من أمر المنشدين الذين يتقدمون إلى مجلس السلطان لقراءة ما كتب في تلك الليلة نظماً. (2) ثم صار هذا التقليد سنة متبعة عند حلول الذكرى من كل عام داخل المملكة الزيانية على تعاقب حكامها، وهذا ما شهد به ابن عمار في قوله: "ثم جرت الملوك بعدهم من أبنائهم على هذا النظام من

(1) ابن عمار أبو العباس أحمد الجزائري، نخلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 15.

(2) ينظر: المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 513.



احتفالهم لليلة مولده (ﷺ)، ورفع الشعراء إليهم في تلك الليلة القصائد النبويات المولديات". (1)

وإذا كان الذي تقدم يختص بإمارة بني زيان، فإن الأمر لا يختلف بالنسبة لباقي إمارات المغرب الأخرى، بالنظر إلى ما كان يقرأ في مجالس السلاطين من الشعر المولدي ليلة الاحتفال. يقول ابن عمار، إضافة إلى النص السابق: "وهكذا كانت سير ملوك المغرب من بني مرين، وهكذا كانت سير ملوك بني الأحمر النصرين بالأندلس" (2).

وقد أكد هذا الجانب أيضا محمد بن مرزوق التلمساني الذي عاش شطرا هاما من حياته في كنف بني مرين مقرًا من البلاط، حيث قال: "فإذا استوت المجالس وانقضى اللفظ، ولا تكاد تسمع صوتا إلا همسا، قام قارئ العشر فقرا ثم تقدم زعيم المسمعين بصفه فيقضي بعض نوبته ويشرع في قصائد المدح والتهاني، فتقرأ على نظام محفوظ وترتيب محوط على قدر المنازل والرتب والمناصب". (3)

و بالمثل، ففي مملكة غرناطة، سجلت هذه المناسبة نتاجا شعريا هاما انطلاقا مما كان يُنظم في مولد كل عام منذ أن أدرج هذا الاحتفال ضمن مراسيم المملكة، وهذا ما أشار إليه محمد رضوان الداية في قوله: "وكان الاحتفال يستمر أياما يتلى فيها القرآن الكريم، وتنشد الأشعار والعبيديات " المولديات " وهي قصائد خاصة بهذا اليوم وتلك الليلة ". (4) ولم يخرج شعراء تونس الحفصية عن هذه العادة في تعظيم ذكرى المولد النبوي.

وقد أشار ابن دينار (5) إلى مشاركة الشعر في الاحتفاء بهذه المناسبة، وتعظيمه للجانب النبوي.

وإذا كانت ذكرى المولد النبوي قد شكلت دافعا أساسيا أثار في الشعراء عواطفهم الدينية، وحرك قرائحهم التي جادت بهذا المولود الشعري الجديد - إن صح التعبير - لأنه يعد امتدادا، وصورة متطورة عن شعر المديح النبوي، والذي أضيف إلى قائمة أغراض الشعر الديني في المغرب

(1) ابن عمار أبو العباس أحمد الجزائري، تحفة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 198.

(2) المصدر نفسه، ص 198.

(3) ابن مرزوق محمد التلمساني، المسند، ص 153-154.

(4) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، ص 48.

(5) ينظر: ابن أبي دينار، المؤنس في أخبار إفريقية وتونس، ص 290.



الإسلامي، وهو شعر المولديات. فإن ثمة حوافز أخرى تتصل بهذا الدافع، ونشير هنا إلى حافز الجزء المعنوي بما يحققه من سكون وراحة نفسية للشاعر وهو يحلق في تلك الأجواء الدينية، من خلال تخليده وتعظيمه لذكرى النبي (ﷺ) واستعادة سيرته العطرة، إذ يُعَلَّقُ آمالاً كبيرة على هذه الشخصية في النجاة ونيل الشفاعة.

إضافة إلى هذا، فإن الجزء المادي الذي كان يحظى به الشعراء يوم الاحتفال من قبل السلاطين، يعد جانباً من أسباب النشاط الذي حققه هذا الغرض. وقد حدثتنا كثير من المصادر عما كان يبيده هؤلاء السلاطين من مظاهر الكرم ووسائل التشجيع، سعياً منهم للترغيب في هذه المناسبة ومحاولة الارتقاء بالشعر إلى مستواها. فقد كان السلطان المريني: "يقيم حفلاً بهذه المناسبة يستدعي له رجال العلم والأدب، وأن الشعراء كانوا يلقون القصائد أمامه، فينعم على الفائز الأول بمائة دينار وفرس ووصيف وحلته التي يكون لابسا في هذا اليوم، ويمنح سائر الشعراء خمسين ديناراً لكل واحد".<sup>(1)</sup>

وهكذا كان الشأن بالنسبة لسلاطين بني زيان في مجال العناية بالشعر وأهله من خلال ما كانوا يجودون به من كرمهم الواسع الذي يصل أحيانا إلى حد المبالغة، على نحو ما نفهمه من نص ابن عمار الجزائري وهو يتحدث عن احتفالات أبي تاشفين بن أبي حمو بالمولد، حيث يقول: " وكان يحتفل لليلة مولد المصطفى (ﷺ) أعظم الاحتفال، ونسجه ونسج أبيه على منوال، ويرفع إليه من الممادح الغر الحجال ... ويثيب عليه من عظيم النوال بما لم يسمع مثله في سالف الأحوال".<sup>(2)</sup>

وقد لا تقف المكافأة عند حدود الماديات، وإنما تتجاوزها أحيانا إلى التكريم المعنوي ونيل الحظوة والتقريب لدى السلطان. وقد كشفت القصيدة المولدية عن هذا الجانب من خلال سعي الشعراء في ختامها - أحيانا - إلى ذكر مآرب في أنفسهم توحى بطموحهم المعنوي إلى جانب العطاء المادي، مثلما نقرأ في قول الشاعر ابن زمرك من مولدية له رفعها للسلطان محمد بن يوسف الملقب بالغني بالله عام 767 هـ.<sup>(3)</sup>

(1) الجراري عباس، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ج1، ص 146.

(2) ابن عمار أبو العباس أحمد الجزائري، نخلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 194.

(3) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص 183.

وَإِنَّكَ مِنْهَا رَوْضَةٌ مَطْلُوءَةٌ      أَرَجَتْ أَزَاهِرُهَا بِطَيْبِ ثَنَاءٍ (١)  
فَافْسَحْ لَهَا أَكْنَافَ صَفْحِكَ إِنَّهَا      بِكَرِّ أَتَتْ تَمْشِي عَلَى اسْتَحْيَاءٍ

ومثل هذا، قول الشاعر أبي عبد الله محمد بن يوسف القيسي الثغري في مولديته التي توجه بها إلى السلطان أبي حمو موسى الزياتي الثاني: (٢)

وَدُوْنُكَ أَبْكَارُ الْقَوَافِي فَإِنْ بَدَأَ      عَلَيْهَا حَيَاءٌ فَهُوَ مِنْ شِيَمَةِ الْعُدَا  
مُنْضُدَةٌ بِيضُ الْوُجُوهِ تَخَالُهَا      عَلَى صَفْحَةِ الطَّرْسِ الدَّرَارِي وَالْدُرَا  
وَمَا كُنْتُ أَذْرِي النَّثْرَ وَالنُّظْمَ قَبْلَهَا      فَعَلَّمَنِي إِحْسَانُكَ النُّظْمَ وَالنُّثْرَا

فالبيت الأخير يكشف بكل وضوح عن استجداء الشاعر، وسعيه إلى تحقيق مأرب في نفسه مادية كانت أم معنوية. كما يبين لنا كيف أدت مكافأة السلطان دورها في الإقبال على مثل هذا الشعرو الترويج له.

إن هذا التكريم بشقيه المادي والمعنوي، والذي كان يحظى به شعراء المولديات من قبل الحكام، أو الذي يسعى إلى تحقيقه هؤلاء، إنما كان سببا في خلق جو من التنافس ليلة الاحتفال، لا سيما من قبل شعراء البلاط، كُلُّ يتطلع لأن يظفر بفضله السابق بين أقرانه وينال بذلك العناية الخاصة والتقريب الذي يكفل له ترسيخ مكانته، بل وربما تحقيق مكانة أرقى لو وجد إلى ذلك سبيلا. وليس أمامه إلا أن يُظهر براعته في النظم، ويُخرج أجود ما يمكن أن تجود به قريحته. فهو بذلك اختبار صعب وموقف مهيب من جانبين على الأقل: فمن جانب، كان عليه أن يرتقي بشعره إلى مستوى الحدث، حدث ميلاد أعظم مخلوق، وحامل رسالة الإسلام المقدسة. فهو إذن لا يتناول في شعره شخصية عادية، إنما هي شخصية ذكر في تعظيمها القرآن ما لم يترك فرصة لقائل.

ومن جانب آخر، فالشاعر داخل ميدان صراع يضم فحولا من الشعراء لا يقلون عنه تفوقا وشاعرية. أضف إلى ذلك أنه يلقي شعره أمام مجلس يضم نخبة ممن يمتلكون الحس الفني والذوق الأدبي والممارسة النقدية السليمة. ومن بين هؤلاء، قادة الدولة. فقد كان كثير من ملوك هذه الإمارات من هذا القبيل، يجمعون بين المقدرة العلمية و التفوق الأدبي، بل إن منهم من كان يمتلك ناصية الشعرو ويتعاطاه في مختلف أغراضه.

(١) ابن زمرك، الديوان، ص 366.

(٢) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان - مقتطف من نظم الدر و العيان في شرف بني زيان، تحقيق وتعليق: محمود بو عياد، ص 220.

واذ نطرق هذا الجانب، فلا يمكن أن نتحول عنه دون أن نمثل بالملك الشاعر أبي حمو موسى الثاني الذي لم تختلف المصادر بشأن تفوقه العلمي والأدبي.<sup>(1)</sup> يدل على ذلك ما خلفه من تأليف حسن في مجال السياسة، ممثلاً في كتابه الشهير "واسطة السلوك في سياسة الملوك"<sup>(2)</sup>. أما فيما يخص نشاطه الشعري، فقد خلف رصيда هاما موزعا على ثلاثة محاور كبرى، يتصدرها غرض المولديات الذي شغل حيزا كبيرا داخل هذا النتاج الذي جمعه عبد الحميد حاجيات في مؤلف عنوانه: أبو حمو موسى الزياتي - حياته وآثاره.

من هنا، فإن الصراع كان حادا، والموقف عسيرا. والمطلع على شعر المولديات لا يجد كبير عناء في الوقوف عند هذا الجانب ذلك أن روح المنافسة واضحة في المقطع الأخير من القصيدة. وليس أدل على ذلك من قول شاعر البلاط الزياتي، أبي زكريا يحيى بن خلدون في مولديته التي نظمها بمناسبة مولد عام 770 هـ: (3)

وخذها أمير المسلمين مجاجة      من القول غرأ من علاك ثمين  
شاوت بها صخبي وانت شهيدها      فليس لها بين النظام قرين  
وفي الليلة نفسها تقدم شاعر البلاط الزياتي أيضا، أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الثغري بقصيدة للسلطان أبي حمو، جاء منها قوله: (4)

وإليك من سخر البيان بدائعا      قصر الخطأ عنها أبو تمام  
هي بنت فخر من حلاكم حليت      بنظام ذرأوبدر نظام  
حسنت بمدحك فهي خير لذاتها      شهدت بذلك السن الأنام  
ختمت بذكر المصطفى فكأنها      تفحات مسكر عند فض ختام  
وفي مولد عام 771 هـ. ورد في مولدية يحيى بن خلدون قوله: (5)

ودوئك من نسل القريض كريمه      تزف بمغناك العلي من الشهب

(1) ينظر: المقري أحمد بن محمد، أزهار الرياض، ج 1، ص 249.

و: ابن عمار أبو العباس أحمد الجزائري، نخلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 166.

(2) في التعريف بهذا الكتاب، ينظر: حاجيات عبد الحميد، أبو حمو موسى الزياتي، حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر و

التوزيع - الجزائر 1982، ص 187 إلى 208.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 218.

(4) المصدر نفسه، ص 214.

(5) المصدر نفسه، ص 234.



أَتَتْكَ كَمَا شَاءَ الْكَمَالُ كَرِيمَةً      بَدِيعَةً نَظَمَ مِنْ عُرُوضٍ وَمِنْ ضَرْبٍ  
وَقَفْتُ بِهَا بَيْنَ السَّمَاءِ طِينٍ مُنْشِدًا      لَدَى مَلِكِ الدُّنْيَا فَفَقْتُ بِهَا صَحْبِي  
وَبَانَ بِهَا فَضْلِي عَلَى كُلِّ شَاعِرٍ      فَلَيْسَ لَهَا فِيمَا يَقُولُونَ مِنْ تَرْبٍ  
بَقِيَتْ لِنَيْلِ الْمَجْدِ وَالْعِزِّ وَالْعُلَا      تُغِيظُ الْأَعَادِي إِذْ تَسْرُدُ ذَوِي الْقُرْبِ

وفي التاريخ نفسه نقرا من مولدية الثغري قوله: (1)

إِلَيْكَهَا كَلِمَاتٌ لَوْ بِهَا سَمِعْتُ      أَوْلَادُ جَفْنَةَ قَالُوا شِعْرَ حَسَّانٍ  
فالملاحظ أن روح المنافسة تطفو على هذه النماذج، وهي تعكس ذلك السباق الحثيث الذي كان قائما بين شاعري البلاط الزياني لأجل نيل الحظوة والتبجيل لدى السلطان.

وفي البلاط المريني أيضا كانت تسود مثل هذه الأجواء. وهذا ما نستخلصه من قول الأمير الشاعر إسماعيل بن الأحمر في مولديته التي رفعها للقائم بأمور الدولة، الحاجب الفقيه الكاتب صاحب الأشغال السلطانية، أبي العباس أحمد: (2)

أَنَا فَارِسُ الْأَدَابِ لَا رَنْبَ بِي لِأَنْ      أَفُوقَ سَبَاقًا حِينَ يَجْرِي خَطِيبُهَا  
تَقَرُّ الْقَوَافِي أَنَّنِي بَحْثُريهَا      وَإِنِّي عَلَى رَغَمِ الْعَدُوِّ حَبِيبُهَا

ومن هذا أيضا قول شاعر البلاط المريني أبي القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان في مولد عام 773 هـ:

خُذْهَا إِلَيْكَ مَدَائِحًا أَهْدَيْتُهَا      كَالزُّهْرِ يَطْلُعُ زَهْرَهَا أَكْمَامُهَا (3)

ولا تغيب هذه الأجواء عن مملكة غرناطة، وقد ضمت شعراء لهم باعهم الطويل وصيتهم الذائع، أمثال: لسان الدين بن الخطيب، وابن زمرك الغرناطي، وأبي الحسن ابن الجياب وغيرهم. وهؤلاء الثلاثة كانوا ممن تبوءوا مناصب عليا في الدولة. ومن غير شك أن كلا منهم كان يسعى لتوطيد دعائم مكانته لدى السلطان، ومحاولة الارتقاء إلى ما هو أفضل بما يمتلكه من قوة البيان ومملكة القول، خاصة وأنهم كانوا من شعراء البلاط وكتاب المملكة.

(1) المصدر السابق، ص 230.

(2) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان، ص 386.

(3) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط بالهبة المصرية العامة للكتاب، رقم: أدب 1863 - مكرو فلم رقم 14993، الورقة 68.

من هذا المنطلق، حرص ابن الخطيب مثلاً في مولدياته على أن يذكر بهذا التفوق. من ذلك قوله في مولد عام 764 هـ: (1)

هَآكِهَآ قَدْ تَتَوَجَّتْ بِأَمْعَانِي      وَآكُنْسَتْ حُلَّةَ اللَّفَاتِ الْفَصَاحِ  
إلى أن يقول مشبها القصيدة بالمرأة الحسناء التي فاقت نظيرتها حسناً: (2)

وَعَلَى ذَلِكَ فَهِيَ سَاحِرَةٌ الْأَخْدَاقِ      تُزْرِي بِكُلِّ خُودٍ رَدَاحِ  
تَنْفُتُ السَّحَرَ فِي الْجُفُونِ وَتَلْوِي      طُرَّرَ الْحُسْنَ لِلْوُجُوهِ الْمَلَاحِ  
أما ابن زمرك، فقد ورد في ختام إحدى مولدياته قوله: (3)

وَالَيْكَ مِنْ سُمْرِ الْجَهَادِ غَرِيبَةٌ      جَاءَتْكَ تُقْرِضُكَ الثَّنَاءَ جَمِيلًا  
وَأَطْلَتْ لَكِنِّي أَطْبَيْتُ وَعَادَتِي      أَلْفَى مُطِيبًا فِي الْمَدْرِيحِ مُطِيلًا

أما في البلاط الحفصي، فإن ما وصلنا من الشعر المولدي لا ينقل إلينا هذا التنافس. والسبب في غياب جو المنافسة، ربما يفسر بأن ابن الخلف القسنطيني كان شاعر الدولة الحفصية الأول بلا منازع. والمعروف أنه حظي بالرعاية التامة من قبل الأمير الحفصي أبي عمرو وعثمان الذي يتكرر اسمه في مولديات هذا الشاعر، فلم يكن له من المنافسين ما كان يضيق عليه أو يؤثر على منزلته داخل البلاط. لذا لم نقرأ في مولدياته شيئاً من هذا الصراع أو محاولة لفت أنظار الأمير مثلاً إليه وإلى قيمته كشاعر الدولة، فقط أنه كان يكتفي بالدعاء له بالنصر والسداد، واستقرار الحكم، على نحو قوله: (4)

وَانْصُرْ لَوْ أَنَّ عَبْدَكَ الْمُؤَفَّى      عُمَّانَ مَآحِي دُجَى الْقَسَادِ  
وَانْصُرْهُ وَانْصُرْ بِهِ جِيُوشَ الْإِ      سَلَامٍ وَآكُفْ بِهِ التَّعَادِي  
وَكُنْ لَهُ حَافِظًا مُعِينًا      وَوَقِّهِ شَرَّ كُلِّ عَادِي

(1) ابن الخطيب لسان الدين، ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام، دراسة و تحقيق: محمد الشريف قاهر، ط 1، الشركة

الوطنية للنشر و التوزيع - الجزائر 1973، ص 395.

و التوزيع - الجزائر 1973، ص 395.

(2) المصدر نفسه، ص 395.

(3) ابن زمرك الأندلسي، ديوانه، تحقيق محمد توفيق النيفر، ص 480.

(4) ابن الخلف أحمد بن عبد الرحمن القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، تحقيق و دراسة: العربي دحو، أطروحة

دكتوراه في الآداب، إشراف محمد ناصر، 1987م، ص 391.

وداخل عامل المناسبة نقول: إن ظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي - على ما كانت تحظى به من عناية فائقة وحضور قوي في مجتمع المغرب الإسلامي- قد كان لها تأثيرها الإيجابي في مجال الأدب، خاصة وأن هذه المناسبة قد فتحت آفاقا واسعة للنشاط الأدبي في قسميه: الشعري والنثري.

فعلى مستوى النثر، حققت حركة التأليف في مجال السيرة - بموجب هذه المناسبة - نشاطا واضحا أفرز مصنفات قيّمة تتناول حياة الرسول (ﷺ) وسيرته العطرة. حيث كانت تروى جوانب من السيرة النبوية ليلة الاحتفال، إلى جانب ما كان يقرأ من الشعر. ولنا أن نذكر من أبرز هذه المؤلفات على سبيل التمثيل: كتاب " الدر المنظم في مولد النبي المعظم " لأبي العباس العزفي<sup>(1)</sup>. وهو كتاب ينظر لمناسبة المولد النبوي وما يتصل بها، ويرد على ما كان يشيع في بلاد المغرب الإسلامي من ظواهر سلبية أضرت كثيرا بحياة المغربي المسلم، لاسيما تلك التي امتدت إليه من مجتمع النصارى وعاداتهم ومعتقداتهم. فأحدثت تداخلا في القيم، وصارت تهدد بتغييب بعض معالم شخصية المسلم الدينية.

يضاف إلى هذا، كتاب: " التنوير في مولد السراج المنير" لصاحبه أبي الخطاب بن دحية السبتي، ويختص بمناسبة المولد النبوي، وما يتعلق بها داخل بلاط الملك المعظم مظفر الدين. حيث ألفه خصيصا لهذا الملك، وقرأه عليه يوم الاحتفال، فأعجب به وكافاه نظير ذلك - كما تقدم - ألف دينار.

ومن الذين اشتهروا في هذا المجال أبو محمد الحسن بن القطان الفاسي. ومن أهم مؤلفاته: كتاب "الأحكام لبيان آياته عليه السلام"، وكتاب " شفاء الغلل في أخبار الأنبياء والرسل".<sup>(2)</sup>

أما على مستوى الشعر، فقد كان لهذه المناسبة صداها الواضح، الذي تجلّى من خلال ذلك النتاج الذي عبر عنها وارتبط أساسا بالشخصية المحمدية. ونشير هنا إلى شيوع تلك المنظومات الشعرية التي تتضمن سيرة من السير النبوية، وهي من الطول بحيث يقدر عدد أبياتها بالآلاف. لأنها عادة ما تتناول نظم مؤلف كامل يختص بسيرة النبي (ﷺ). وقد علل

(1) ينظر: المقري أحمد بن محمد، أزهار الرياض، ج2، ص 375.

ينظر أيضا: ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، ج3، ص11.

(2) ينظر: النوي محمد، (مقال: ملامح ودواوين في السيرة و المديح النبوي) ، مجلة دعوة الحق السنة التاسعة، العدد 9 - 10

غشت 1966، ص100.



محمد المنوبي لظهور منظومات من هذا النوع بقوله: "ومما شجع هذه الظاهرة، حدوث الاحتفال بالمولد النبوي في المغرب الموحد، واعتناء أبي حفص المرتضى بشأنه وبالمؤلفات في هذا الصدد".<sup>(1)</sup>

كما ذكر من هذه المنظومات عددا كبيرا بلغ ثلاثا وعشرين منظومة، منها على سبيل المثال: <sup>(2)</sup> منظومة: (منتهى السؤل في مدح الرسول)، وهي مدونة أمداح نبوية جمعها، أبو الحكم الحسن بن عبد الرحمن بن عبد الرحيم بن عذرة الأنصاري الأوسي الأندلسي الخضراوي. وقد كان بقيد الحياة سنة 644 هـ. (نظم الدرر بأي أحمد أجل البشر)، لصاحبها أبي حسن الرهوني الذي كان بقيد الحياة سنة 661 هـ. وهي منظومة مطولة في السيرة النبوية. وصل عدد أبياتها ستة آلاف وثلاثمائة بيت (6300) حيث نظم فيها كتاب الأحكام من أي خير الأنام لابن القطان الفاسي، ورفعها للمرتضى الموحد بمنااسبة ذكرى المولد النبوي لعام 661 هـ. ونشير هنا إلى منظومة أخرى لهذا الكتاب نفسه من نظم أبي الحسن الجياني (ت 663 هـ) (السؤل في نظم سيرة الرسول)، لصاحبها نجم الدين أبي البركات فتح بن موسى ابن حماد الأندلسي (ت 663 هـ) وهي عبارة عن نظم للسيرة النبوية لابن هشام. (نظم الدرر في مدح سيد البشر)، ومنظومة: (الورد المعين في مولد سيد الخلق أجمعين) لأبي عبد الله محمد بن العطار الجزائري، الذي كان على قيد الحياة سنة (707 هـ). (الفتح القريب في سيرة الحبيب)، لفتح الدين محمد بن إبراهيم بن محمد (ت 793 هـ) حيث نظم كتاب السيرة النبوية لابن سيد الناس. (نظم عيون الأثر في فنون المغازي والشمال والسير)، من نظم شمس الدين محمد ابن زين بن محمد، الشهير بابن الزين (ت 845 هـ). والكتاب في السيرة النبوية لمؤلفه: ابن سيد الناس.

وعن صدى المولد النبوي في الشعر أيضا، نسجل بأن هذه المناسبة قد هيأت الأجواء الملائمة لذلك الشعر الذي عبر عنها، واقترن بها حتى من حيث التسمية، فعرف بشعر "المولديات" الذي حقق رواجاً كبيراً، خاصة منذ مطلع القرن الثامن الهجري. والمطلع على مصادر هذا الشعر، يتأكد له ما حققه من نشاط ومن حضور قوي في سجل الشعر العربي بالمغرب الإسلامي خلال عهد الإمارات المستقلة. فقد كان من الوفرة بحيث تبوأ الصدارة في قائمة أغراض الشعر الديني. يقول محمد رضوان الداية بهذا الشأن: "ومن أهم الأغراض الشعرية

(1) المرجع السابق، ص 99.

(2) عن هذه المنظومات، ينظر: المرجع نفسه، ص 101-105.



التي سادت "الشعر الديني" ... وأشهر أنواع الشعر الديني وأكثرها ذيوها هو المولديات أو العيديات، وهي قصائد دينية مخصوصة بمناسبة معينة وهي الاحتفال بيوم المولد النبوي الشريف".<sup>(1)</sup> والذي وصلنا من هذا الشعر يشكل رصيذا هاما ومادة ثرية موزعة على مجموعة من المصادر، لعل من أبرزها:

- (بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد)، لأبي زكريا يحيى بن خلدون. وقد جمع في طياته أكثر من عشرين قصيدة مولدية لشعراء البلاط الزياني وهم: أبو زكريا يحيى بن خلدون، أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الثغري، أبو عبد الله بن أبي جمعة التلايسي. وإلى جانب هؤلاء الشعراء، الشاعر الملك أبو حمو موسى الزياني الثاني الذي كان يقف على عرش الدولة الزيانية، وكانت له بالمولد عناية خاصة، على المستويين: الاجتماعي والأدبي. وتؤكد لنا هذه العناية أكثر حينما نطلع على وصيته لابنه أبي تاشفين، المتعلقة بشؤون الحكم والسياسة، فنجد أنه لا تغيب عن ذهنه مناسبة المولد، حيث ضمنها ما نصه: "يا بني عليك بإقامة شعائر الله عز وجل، وابتهل إليه في مواسم الخير وتوسل، واتبع آثارنا في القيام بليلة مولد النبي (عليه السلام)، واستعد لها بما تستطيع من الإنفاق العام، واجعله سنة مؤكدة في كل عام، تواسي في تلك الليلة الفقراء، وتعطي الشعراء. وإن رُكِبَتْ فيك الغريزة الشعرية، وتحليت بالحلية الأدبية، زدت جمالا إلى جمالك وكمالا إلى كمالك فانظم المولديات".<sup>(2)</sup>

والشطر الأخير من هذا النص يكشف لنا بجلاء عن دور أبي حمو وغيره من الملوك في تحفيز الشعراء على تخليد هذه الذكرى والترويج لشعر المولديات. وقد أسهم بدوره في إثرائه بما خلفه من قصائد عديدة في حق هذه المناسبة حيث تُصَدَّرُ هذا الغرض قائمة أغراضه الشعرية التي تضمنها نتاجه الشعري الذي جمعه عبد الحميد حاجيات في كتاب عنوانه: "أبو حمو موسى الزياني - حياته وآثاره -"، إذ سجل له ثمان قصائد مولدية. وهي بكل تأكيد لا تمثل كل مولدياته بالنظر إلى مدة حكمه التي دامت ثلاثين سنة.<sup>(3)</sup> والتي حرص فيها على أن ينظم قصيدة في مولد كل عام. فقد نقل المقرئ عن التنسي ما نصه: "وما من ليلة مولد مرت

(1) ابن الأحرار، نثر فراند الجمان، دراسة وتحقيق: محمد رضوان الداية، ص 174 - 175.

(2) أبو حمو موسى الزياني، واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 167.

(3) ينظر: نويهض عادل، معجم أعلام الجزائر، ط 3، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت - لبنان، 1983، ص 125-126.

في أيامه إلا ونظم فيها قصيدا في مدح مولد المصطفى (ﷺ). أول ما يبتدئ المسمع في ذلك الحفل العظيم بإنشاده، ثم يتلوه إنشاد ما رفع إلى مقامه العلي في تلك الليلة نظما<sup>(1)</sup>.

وإذا كان يحيى بن خلدون قد سجل لأبي حمو إحدى عشرة قصيدة مولدية، أي ما يزيد عما أورده حاجيات بثلاث مولديات،<sup>(2)</sup> فإن مجموع ما وصلنا يكاد يمثل ثلث ما هو متوقع، والباقي ربما يكون قد ضاع مع ضياع المصدر الهام الذي اهتم بجمع أشعاره مؤلفه محمد بن عبد الله التنسي، وعنوانه: "راح الأرواح فيما قاله المولى أبو حمو من الشعر وقيل فيه من الأمداح وما يوافق ذلك على سبيل الاقتراح".

ونلاحظ هذه الظاهرة أيضا بالنسبة لسائر شعراء هذه المملكة، إذ لم يصلنا من نتاجهم إلا القليل. ومن هؤلاء مثلا: أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الثغري الذي كان يلزم مجلس السلطان الزباني في مولد كل عام، ويحرص على أن يرفع إليه قصيدة كلما تكررت المناسبة على امتداد فترة حكم أبي حمو، فضلا على احتفاظه بمركزه مع خليفته من بعده، أي بما يفوق أربعين سنة.<sup>(3)</sup>

فانطلاقا من هذه المساحة الزمنية الواسعة، واعتبارا للمعطيات السالفة الذكر، يُفترض أن نلتقي بمادة شعرية غزيرة لهذا الشاعر، غير أن ما وصلنا لا يتجاوز التسع قصائد، ستا منها أوردها معاصره ونظيره داخل البلاط، يحيى بن خلدون<sup>(4)</sup>. وأضاف إليها ثلاثا، محمد بن عبد الله التنسي.<sup>(5)</sup>

(1) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 515.

(2) هذه القصائد هي كالتالي:

- الأولى: "الحب أضعف جسمي فوق ما وجبا" - في مولد عام 768 هـ - ينظر: ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 186 إلى 189.

- الثانية: "أما لصب مشوق صبا" - في مولد عام 770 هـ - ينظر: المصدر نفسه، ص 208 إلى 210.

- الثالثة: "خليلي قد بان الحبيب الذي صدا" - في مولد عام 771 هـ - ينظر: المصدر نفسه، ص 224 إلى 226.

(3) كان ذلك إلى غاية 801 هـ في كنف السلطان أبي زيان بن أبي حمو - ينظر: حاجيات عبد الحميد، أبو حمو موسى الزباني حياته و آثاره، ص 173.

(4) ينظر: ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 44 إلى 226.

(5) ينظر: التنسي محمد بن عبد الله، نظم الدر و العقيان في بيان شرف بني زيان، مخطوط بالهيئة المصرية العامة للكتاب رقم:

8661. ميكروفلم - 24383، الورقة 52 - 61.

والى جانب مصدر "بغية الرواد"، نضيف "رحلة ابن عمار الجزائري"، وقد احتوت كثيرا من المولديات التي نظمها شعراء البلاط الزياني، وكذا شاعر مملكة بني نصر، الوزير عبد الله بن زمرك الصريحي.

- ومن هذه المصادر أيضا، كتابا: "نفح الطيب"، و"أزهار الرياض" لأحمد بن محمد المقرئ التلمساني وقد ضمما مجتمعين ثلاث عشرة قصيدة موزعة على شعراء مملكتي بني مرين وبني نصر خاصة. فعن الفئة الأولى، يمثلها لسان الدين بن الخطيب الذي عاش شطرا من حياته في كنف بني مرين، والشاعر أبو القاسم البرجي.<sup>(1)</sup> والفئة الثانية يمثلها: أبو عبد الله ابن زمرك، لسان الدين بن الخطيب، وابنه عبد الله، عبد الرحمن بن خلدون، عبد العزيز ابن أبي سلطان.<sup>(2)</sup>

- كتاب "الإحاطة في أخبار غرناطة" لسان الدين بن الخطيب، وقد ضمَّه سبع قصائد مولديات لشعراء من المغرب والأندلس، ويتقاطع في بعض القصائد مع المصدرين السابقين. ولابن الخطيب وحده ست قصائد مثبتة في ديوانه: "الصيب والجهم والماضي الكهام"، منها خمس تقدَّم بها إلى ملوك بني نصر: أبي الحجاج، والغني بالله، وواحدة رفعها للملك أبي سالم المريني.

- مخطوط "نثر الجمان" في شعر من نظمني وإياه الزمان"، للأمير إسماعيل بن الأحمر، وقد ضم مولديات لشاعري البلاط المريني المشهورين: أحمد بن يحيى بن أحمد بن عبد المنان الانصاري، وأبو القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان.

- "ديوان الإسلام" أو "جني الجنتين" في مدح خير الفرقين " لشاعر الدولة الحفصية أحمد ابن عبد الرحمن بن الخلف القسنطيني وقد تم له هذا الإنجاز في فترة حكم السلطان الحفصي أبي عمرو عثمان،<sup>(3)</sup> حيث رفع له قصائده وذكر اسمه في كثير منها. وهو ديوان ضخم ضم العديد من المطولات التي تتعدى الثلاثمائة بيت. ومضمونه هو غرض المولديات.

(1) عن ترجمته، ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 293-295.

(2) عن ترجمته، ينظر: المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 115.

(3) تولى الحكم سنة 839 هـ، تولى سنة 893 هـ. ينظر: المطوي محمد العروسي: السلطنة الحفصية، تاريخها السياسي ودورها في المغرب الإسلامي، ص 610، 641.



يقول حمادي عبد الله بهذا الشأن: " ويبقى هذا المخطوط كنافذة جديدة يطل من ورالها الشاعر بغرض جديد ألا وهو المولديات ". (1)

وفضلا عما تقدم، فإن ثمة مؤلفات أخرى اهتمت بتسجيل الشعر المولدي، لكنها لا ترتقي من حيث كم القصائد إلى ما احتوته المصادر الأتفة الذكر، كما هو الحال مثلا مع كتاب "نثر فرائد الجمان في نظم فحول الزمان" للأمير إسماعيل بن الأحمر الذي اكتفى بنقل قصيدتين له أنشدهما في الحضرة المرينية.

والذي يتضح للدارس، أن المتتبع لحركة الشعر المولدي زمن الإمارات المستقلة في المغرب - انطلاقا من المعطيات السابقة - لاشك يلتقي بمادة غزيرة لا ينضب معينها. وهي تعبر عن مدى تجاوب شعراء المغرب الإسلامي مع هذه المناسبة وتمسكهم بالدين، وتعلقهم بالشخصية المحمدية. فقد ظلت المولديات خلال هذا العصر: " مرتعا لمعظم الشعراء، وبخاصة المقربين من السلطان، المنشدين في المناسبات " (2). لكن الذي يسجله الدارس من ناحية أخرى أن كثيرا من هذا الشعر - وكذلك الشأن بالنسبة لغيره مما ضمه التراث الشعري المغربي - قد أتت عليه يد الضياع، لأسباب عديدة، ربما من أبرزها: عامل ضياع المصادر المغربية القديمة. ومنها، انصراف معظم الجهود والاهتمامات إلى أدب المشرق سواء من قبل المشاركة أم المغاربة، مما أسهم في تغييب هذا التراث، وبالتالي آل قسم كبير منه إلى التلف والنسيان والضياع. ونضيف إلى هذا، ظاهرة كثيرا ما نقف عندها في المصادر التي سجلت هذا الشعر وأرخت له، وتتمثل في اكتفاء المصدر أحيانا بذكر البيت والبيتين (3). ليشير بعد ذلك أن هذا مقتطع من قصيدة مطولة، قد تنيف عن المائة بيت. وفي ذلك خسارة كبيرة، وخلل حال دون وصول الكثير من ذخائر هذا التراث. وقد يكتفي المؤلف بنقل منتخبات فقط من مولديات الشاعر، وقد سبقت الإشارة إلى ما حدث مع شعراء الدولة الزيانية. وهي الظاهرة التي نجدها كذلك مع شعراء الإمارات الأخرى، كما هو الشأن مثلا، مع شاعر الدولة النصرية. ابن زمرك الغرناطي - الذي لزم السلطان محمد الخامس مدة طويلة أنشده خلالها العديد من القصائد المولدية، وهو الذي

(1) حمادي عبد الله، دراسات في الأدب المغربي القديم، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، 1406 هـ - 1986 ص169.

(2) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان، ص 48.

(3) ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص307، وهي مولدية الشاعر ابن زمرك الأندلسي التي أورد منها بيتين فقط. الميمية.

يشهد بذلك حيث يقول: " خدمته سبعا وثلاثين سنة، ثلاثا بالمغرب وباقيها بالأندلس أنشدته فيها ستا وستين قصيدة في ستة وستين عيداً"<sup>(1)</sup>. لكن الذي وصلنا من مولدياته لا يتعدى خمس قصائد، مع ملاحظة أن إحداها وهي " الميمية " المذكورة سابقا، نقل منها ابن الخطيب بيتين فقط.

وبعد، فلعله قد اتضح من خلال ما تقدم في هذا المدخل ما كان من اهتمام سلاطين المغرب والأندلس في عهد الإمارات من اهتمام فائق بذكرى ميلاد الرسول (ﷺ)، بعد أن سن كبير العزفيين في "سبّة" تلك السنة الحميدة، ودعا المسلمين إلى الاحتفال بتلك الليلة المباركة، فوجدت دعوته طريقها إلى الإمارات المغربية الثلاث وكذا إمارة بني الأحمر بغرناطة. حيث غدت مناسبة المولد النبوي عيداً رسمياً عاماً في كافة بلاد المغرب الإسلامي، وأوليت رعاية خاصة على المستويين الرسمي والشعبي .

وقد كان من الطبيعي، وهي تحظى بذلك الاهتمام الكبير أن يكون لها صداها في مجال الأدب، وأن تلقى العناية كذلك في أوساط الأدباء الذين تجاوبوا معها، وخلدوا ذكراها، بل إنهم كانوا يتبارون ويتسابقون في هذا المجال لأجل الظفر بفضل السبق والتفوق. وبذلك، فتحت هذه المناسبة مجالا واسعا للنشاط الأدبي، وأثرت الحركة الشعرية خلال القرن الثامن الهجري من خلال هذا الغرض الشعري المستحدث الذي اصطلح عليه باسم " المولديات " أو "الميلاديات".

---

(1) المقرئ أحمد بن محمد، أزهار الرياض، ج2، ص16.



# الباب الأول

"بناء المضمون في القصيدة المولدية"

تمهيد:

الفصل الأول: مقدمة القصيدة المولدية

الفصل الثاني: علاقة المقدمات بالموضوع

الفصل الثالث: موضوع القصيدة المولدية "الموضوع الرئيس"

الفصل الرابع: الموضوع الثانوي



## تمهيد

ارتبطت القصيدة العربية ذات الإطار التقليدي ارتباطاً وثيقاً بتلك التقاليد الفنية التي تحدّدت معالمها منذ عهد التأسيس، الذي قرّنه المؤرخون والدارسون بعصر البسوس<sup>(1)</sup> وهي التقاليد التي ورّثها ذلك الجيل من الشعراء إلى من تلاهم على امتداد عُمَر القصيدة العربية. فقد ظل هؤلاء أوفياء لتلك القواعد والأسس التي حرصوا على تحقيقها في شعرهم، حتى غدت بالنسبة لهم قالباً فنيا مرجعياً لم ينحرفوا عنه إلا في العصور المتأخرة.

وإذا كان لذلك التراث الشعري العربي القديم سلطته في ترسيخ تلك القواعد، على اعتبار أنه يُشكّل مرجعية خصبة، ومعيناً لا ينضب للشعراء، بحيث لا يمكنهم في أي حال من الأحوال الاستغناء عنه، أو الإفلات من أسرِهِ مهما كان حجم الإفادة منه. لأنه في النهاية يشكل بالنسبة لهم دستورهم الذي ينبغي الامتثال لضوابطه، سعياً إلى إضفاء الشعرية على شعرهم.

إذا كان الأمر كذلك، فإن تراثنا النقدي العربي القديم قد شكّل الطرف الأساس في تكريس ذلك الدستور، حين أصرّ على إلزام الشعراء بتقاليد القصيدة العربية القديمة، واحترام أسس ذلك البناء، الذي حقق كماله، واستوفى تفاصيله وجزئياته مع تلك الطليعة المبدعة من شعراء العرب قبل ظهور الإسلام.

فحينما نعود إلى النص الذي أورده ابن قتيبة، وكان قد سمعه عن بعض أهل الأدب، والذي أصبح كثير من النقاد ينسبونه إليه، بحكم أنّه تبنّاه وارتضى أحكامه، سنقف عند هذه الصورة الإلزامية التي فرضها هذا النص، حينما دعا إلى ضرورة التقيد بتلك القيم، فقد نقل ابن قتيبة ما نصّه: "وسمعتُ بعضَ أهل الأدب يذكر أن مُقَصِّدَ القصيد إنّما ابتداء فيه بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرّبع، واستوقف الرفيق. ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلا، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسب، فشكا شدة الوجد والم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع إليه، لأنّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وألف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون

(1) عن حرب البسوس، ينظر: الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، تحقيق: سمر جابر، ط2، دlr الفكر، بيروت - لبنان، (د.ت)، المجلد 5، ص39 وما بعدها.

متعلقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهمٍ حلالٍ أو حرام. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحلَ في شعره، وشكاً النصب و السُّهُر و سُرَى الليل، وحرَّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعر. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حقَّ الرجاء، وذمامة التأميل، وقرَّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافاة، وهزَّه للسماح، وفضَّله على الأشباو. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدلَ بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفس ظمأ إلى مزيد." (1)

وواضح أن النص ينظر - أولاً - للقصيدة القديمة، وما تحتويه من أقسام، أو بالأحرى أغراض وهي حسب ابن قتيبة ينتظمها قسمان أساسيان، أحدهما خاص بالمقدمة بما تتضمنه من موضوعات، منها : الوقفة الطللية؛ والرحلة الجماعية أو قصة الظعن، ثم الغزل، فمقطع الرحلة الفردية، أو رحلة الشاعر في الصحراء. لينتقل بعد ذلك إلى القسم الثاني من القصيدة، والذي يختص بموضوعها الأساسي الذي سُخِّرَت من أجله كل تلك المقدمات، ألا وهو : المدح. حتى وإن كان كثير من النقاد قد عمموا هذا الحكم النقدي ليشمل القصيدة العربية على اختلاف غرضها المحوري، سواء أكان مدحاً، أم فخراً، أم هجاء، أم غير ذلك من الأغراض التقليدية المعروفة.

ويفهم من هذا النص أن ابن قتيبة حاول أن يقدم تعليلاً لهذه البنية القائمة على تعدد الأغراض، متكئاً في ذلك على ركيزتين: اجتماعية، ونفسانية؛ اجتماعية بالنسبة للظاهرة الطللية التي جعل منها سبباً للحديث عن الرحلة الجماعية تتبعاً لمساقط الغيث، وانتجاعاً للكَلِّ والماء. ونفسانية بالنسبة لتفسير وجود مقطع النسيب، حتى يؤدي دوره كاملاً في إثارة اهتمام المتلقي، ولفت أنظاره، واستمالة عواطفه لأنه في هذه الحال، يكون قد عزف على الوتر الذي يستهوي كل الأسماع. ويعزز هذا التعليل بمبرر منطقي لا يمتد إليه الشك، ولا يقبل المناقشة: (لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل والفرح النساء).

أما عن رحلة الشاعر في الصحراء، فيمكن القول إن ابن قتيبة ركز في تفسيرها أيضاً على الركيزة النفسانية، حينما ذكر أن الشاعر في هذا المقطع بالذات يلج في تصعيد المعاناة التي

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، مراجعة: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان 1405 هـ - 1985 م، ص 27 - 28.



يتكبتها خلال هذه الرحلة الشاقة، فيعدد ما تجشمه من الصعاب، وما عاناه من النصب والسهر، وسرى الليل، وحر الهاجرة، وانضاء الراحلة، لأن الشاعر وهو يظهر أمام المتلقي- الممدوح- بهذه الصورة الهزيلة التي تستدعي الرافة والشفقة، لا شك تؤثر أيما تأثير في نفسية الممدوح. و بذلك يؤدي مقطع الرحلة في الصحراء وظيفته غير منقوصة في استدرار كرم الممدوح، حيث يغدو هذا الأمر حقا من حقوقه، وله بذلك أن (يعقب بإيجاب الحقوق) لأنه (أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل).

هذا عن بنية القصيدة في نظر ابن قتيبة من حيث الشكل والمضمون. غير أنه لم يقف عند حدود التنظير لهذا البناء، بل راح يدعو صراحة إلى ضرورة الالتزام به في الفقرة الأخيرة من هذا النص النقدي، (فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هذه الأقسام).

وقد جعل هذا المنهج التقليدي مقياسا للجودة، ويكون بذلك قد وضع أمام الشعراء دستورا صارما، ينبغي الامتثال له، وإلا عدّ شعرهم في نظر هذا النقد ناقصا يستجفيه الذوق.

وقد أكد ابن قتيبة على هذا الشرط القسري، حيث أضاف قائلا: "فليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام".<sup>(1)</sup>

ويعد ابن قتيبة، يأتي ابن رشيق فيلح على هذا الشرط، حينما سجل قصورا على الشاعر الذي لا يمهّد في قصيده بتلك المقدمات، ويهجم على الموضوع مباشرة، يقول: "ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال، بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء".<sup>(2)</sup> فالنص كما هو واضح، يرسخ في ذهنية الشعراء مقياسا للقصيدة التي يستحسنها الذوق، وتؤيدها البيئة النقدية. ويتعلق الأمر بضرورة التمهيد للغرض الرئيس الذي من أجله أنشئت القصيدة، إلى درجة أن تلك التي تُردُّ خلواً منه، تعد في حكم ذلك النقد بتراء منقوصة، وعليه فابن رشيق يكرّس مادعا إليه ابن قتيبة.

وبالفعل، فقد وجد هذا الإلزام أصواتا مؤيدة من قبل فئات واسعة من شعراء العرب على امتداد العصور واختلاف البيئات؛ فلم يكن أمام هؤلاء -راغبين كانوا أم مكرهين- إلا أن

(1) المصدر السابق، ص 28.

(2) ابن رشيق (أبو الحسن القيرواني الأزدي)، العمدة، ج 1، عبد الحميد محمد محي الدين، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء-

المغرب، ص 231.



يعانقوا في شعرهم ذلك النهج، وتلك التقاليد التي تحققت للقصيدة العربية منذ العصر الجاهلي، والتي فرضت سلطانها على هذا الشعر، وعُدَّت من نفوس الشعراء بمثابة المقدسات التي يحظر الانحراف عنها إلا في بعض الجزئيات والتعديلات المحتشمة، التي تفرضها طبيعة الفروق الفردية. وربما هذا ما حدا بالدكتور مصطفى ناصف إلى أن يقول: "ما من عصر بلغ تأثيره في مجرى الأدب العربي مبلغ الأدب الجاهلي. إنّ الأدب الجاهلي -حقاً- أشبه بالبوّة التي انصهر فيها الأدب العربي" <sup>(1)</sup>. ويضيف قائلاً: "إنّ أوائل الأدب العربي قد شكلت أواخره". <sup>(2)</sup>

ولهذا الاعتبار لم يخرج الشعر العربي في المغرب من حيث إطاره العام عما كان عليه الشعر في المشرق، بل كثيراً ما سلك نهجه، و سار في رحابه، واتكأ على موروث شعرائه الذين اعترف لهم المغاربة بفضل الأستاذية، لا سيما في المراحل الأولى من حياة الحركة الشعرية، حيث كانوا ينظرون إليهم نظرة التعظيم والتقديس، ويرون فيهم المثال الذي ينبغي أن يحتذى.

والقارئ للشعر المولدي زمن الإمارات المستقلة في المغرب، ومملكة غرناطة بالأندلس؛ وبالتحديد، انطلاقاً من القرن الثامن الهجري، يخرج بتصور واحد فيما يتعلق بهيكل القصيدة، فهي ليست من النوع البسيط ذي الغرض الواحد، إنما هي من "النموذج المركب" <sup>(3)</sup>، الذي يتقاسمه قسمان أساسيان: قسم يتعلق بالمقدمات بأنواعها. وآخر بالموضوع أو المديح.

(1) ناصف مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، 1981، ص41.

(2) المرجع نفسه، ص42.

(3) "النموذج المركب" على حد تعبير حازم القرطاجي، ينظر: القرطاجي حازم، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، 1966، ص303.

# الفصل الأول

## مقدمة القصيدة المولدية

- المقدمة الطللية
- المقدمة الغزلية
- مقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة وإظهار الشوق إليها
- مقدمة الشباب والشيب
- مقدمات ثانوية



## مقدمة القصيدة المولدية

تأسيسا على ما تقدم، فإن القصيدة المولدية ظلت وفيه لبناء القصيدة العربية القديمة، حيث يحرص الشاعر- على النحو الذي وصلنا -أن يصدر قصيدته بنوع أو بأنواع من المقدمات. فكان يستجيب لذلك العرف الذي أملاه نقادنا القدامى على المبدع، والذي أسسوه من نظام القصيدة لدى الشعراء الأوائل. ويتأكد لنا هذا الحكم من خلال دراسة مضامين القصيدة المولدية، والتي نبدوها بالمقدمات، لنشير إلى أن أكثرها حضورا هي تلك التي تضمنت الطلل، والنسيب، والشباب والشيب، والرحلة إلى البقاع المقدسة والتطلع إلى زيارتها، بالإضافة إلى مقدمات ثانوية، كمقدمة الحمد والتسبيح، أو التضرع إلى الله.

## المقدمة الطللية

تعد المقدمة الطللية ظاهرة فنية كثيرا ما استهوت قلوب الشعراء قديما، وكانت بالنسبة لهم قالباً فنياً استوعب كثيرا من ذواتهم ونفسياتهم ومواقفهم. لذا كان حضورها واسعا في التراث الشعري العربي القديم منذ عصر التأسيس للقصيدة العربية القديمة، والذي يقترن بمرحلة النضج الطبيعي في حياة الشعر العربي.

ويعد امرؤ القيس من المؤسسين الأوائل الذين أرسوا تقاليد القصيدة العربية وضبطوا لها ذلك البناء الذي ظل النمط الذي يحتذى على مرّ العصور. هذا على الرغم من تلك الإشارات التاريخية التي تشهد بفضل السبق لغيره في هذا المجال، حيث يتردد شاهد شعري له في كثير من المصادر والدراسات يؤكد ذلك بقوله فيه: <sup>(1)</sup>

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ الْمُحِيلِ لَأُنْثَا      بُبْكِ الدِّيَارِ كَمَا بَكَى ابْنُ خَدَامٍ  
لكننا في الواقع لا نعثر على نموذج واحد يؤكد هذا السبق، سواء لهذا الشاعر أم لغيره، بحيث يجعلنا نمسك بالحقيقة، ونتبين طبيعة تلك المقدمة من حيث الشكل والمضمون.

ويبقى الرأي المرجح - وهو السائد - أن ننطلق من أقدم نص وصلنا عن الوقفة الطللية، وهو الوارد في معلقة امرئ القيس، على أن يظل النموذج الأول الذي رسم للظاهرة الطللية شكلها ومضمونها، وكان المثل الذي احتذاه شعراء العرب في عصورهم المختلفة في صورة نمطية

(1) امرؤ القيس، الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت 1983، ص 162.

متكررة، وإن شهدت بعض التغيرات. ومع ذلك، فهي تظل نمطية في الشكل، لا من جانب روح النص، لأن هذه الروح ستكون مستمدة من ذاتية المبدع وموقفه، أو فلنقل من طبيعة التجربة. لذا، فالصورة هي التي تتكرر، أما المضمون فمختلف، بغض النظر عن درجة هذا الاختلاف.

وقياسا على هذا، فإن شعراء الطليعة الأولى، وإن كانوا قد أرسوا هذا المقوم الفني ضمن بناء القصيدة القديمة، وأن من تلاهم من الشعراء، قد عانقوا هذا المقوم، وساروا على هذا التقليد، فإنه لم يكن تقليدا كليا من حيث الشكل والروح؛ إننا نقف فعلا عند تشابه واضح، وصورة للطلل تتكرر بين شاعر وآخر، لكنها في مضمونها وروحها وعمقها تتباين، لأن الأمر يتعلق بما ينفخ فيها الشاعر من روحه، أو بالأحرى، تجربته الشعورية، وأن يشبع هذه المقدمة أو تلك بمعان هي من جنس الموضوع الأساسي في القصيدة، وتُحقق معه تقاطعات قوية.

وعليه، فالمعاني المبتوثة في الطلل غير ثابتة ولا متكررة تكرارا اجتراريا، لا بين شاعر وآخر فحسب، بل على مستوى شاعر واحد من خلال مجموعة من قصائده، تتباين فيها المواقف، ويختلف فيها الغرض الرئيس، إذ يتوقف الأمر عندها على "طريقة معالجة الصورة الطللية، وتسخيرها في خدمة الموضوع الخاص بالقصيدة" (1).

وإذا كان شعراء الرّعيّل الأول قد ورثوا هذا التقليد للجيل الثاني، أمثال زهير بن أبي سلمى ومن عاصروه، فإن تأثيره لم يقف عند حدود ذلك العصر، أو ما تلاه من العصور، إنما ظل لهذه المقدمة حضورها إلى يومنا هذا.

ولما كان المغرب، ولاسيما في عصوره الأولى التي تلت الفتح الإسلامي، يتتلمذ عن المشاركة، ويقفو آثارهم، ويسلك مناهجهم في شتى العلوم والآداب، فإن بناء القصيدة كان من بين تلك المظاهر التي ورثها شعر المغرب عن شعر المشرق. ومن هنا انحدرت الظاهرة الطللية إلى شعر المغاربة، وشكلت لدى المحافظين منهم أساسا فنيا في قصائدهم على اختلاف أغراضها الشعرية، والتي من بينها: المولدية. وللتدليل على ما نذهب إليه، نتخذ من مولدية أبي زكريا يحيى بن خلدون نموذجا، حيث يقول في مقدمتها: (2)

سَقَى الدَّارَ بِالْجَرَعَاءِ مِنْ حَاذِبِ الشَّعْبِ	سَحَائِبُ دَمْعِي إِنْ وَنَّتْ أَدْمَعُ السُّخْبِ
وَرَوْضَ مَا بَيْنَ الْعَقِيقِ إِلَى النُّقَا	وَحَيَّ بِذِيَاكَ الْحَمَى زَمَنَ الْقُرْبِ

(1) خليف مي يوسف، القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية فنية، مكتبة غريب - مصر 1989، ص 164.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 230.



مفاني شـموسٍ، أو ربوع أهـلة  
هناك أعطيتُ الهوى فضلَ مقودي  
فيا عجباً! لا من ثنائي مزارها  
وقفتُ بأطلالِ الرُّبوعِ ركابي

طلعتُ برّوضٍ أو برّغنٍ على القُضبِ  
وجدتُ مُطيعاً بالحشاشة والقلبِ  
ولكنه إن أمكنت عيشة الصُبِ  
بلاي عرفتُ الدارَ عافية الثربِ

يدعو الشاعر - على عادة الشعراء القدامى - بالسقيا لديار الحبيب، على أن تسقى بدموعه إن أمسكت السماء عن المطر، أو أصاب السحب فتور وضعف فقصّرت في إرواء تلك المواطن. ثم يواصل الدعاء مستخدماً واو العطف في بداية البيت، والتي أفادت معنى الاستمرار والتوافق مع السياق السابق، وذلك بأن تزهـر حمى الحبيب، وتنبعث فيها الحياة من جديد، وكأنه يريد بذلك استعادة ماضيه السعيد الزاهر. يتضح هذا بجلاء في الشطرة الثانية من البيت الثاني حينما يرسل التحية لتلك البقاع، مستعيداً زمن القرب في قالب التمني، ليسترسل بعد ذلك في إضفاء مظاهر الحسن على مواطن الحبيب، مستعيناً في وصفه باستعارة عناصر الطبيعة التي تحقق للمكان جانباً جمالياً.

ثم يكشف عن سر تعلقه بتلك المواضع، وسبب حرصه على الدعاء لها وإظهارها في صورة مشرقة جميلة متجددة، وهو أنّها كانت تضم ديار الحبيب، وتحفظ له ذكرياته السعيدة. ويطلعنا الشاعر عن سبب تأخره عن زيارة هذه البقاع، حيث لا يرجعه إلى البعد وامتداد المسافة، إنما لظروف أخرى أعاقته عن الحلول بها. إلى أن كانت الفرصة لزيارتها، بعد زمن طويل، حيث أوقف ركائبه على معالم الديار التي لم يتعرف عليها إلا بعد جهد وعناء وطول تمعن في المكان، وذلك ما يوحي بطول غيابه عنها، بدليل وجود القرينة اللفظية "لأي"، التي تكشف عن فعل الزمن في تغيب معالم الديار. تضاف إليها كلمة "عافية"، التي تُحيلُ على صور باهتة غير واضحة الصفات.

والقارئ لهذه الطللية لا يجد كبير عناء في اكتشاف تلك التقاطعات بينها وبين ما ورد في طلليات المعلقات، وأخص بالذكر هنا، معلقة زهير بن أبي سلمى، حيث ينعكس ظلُّ هذا الشاعر بقوة، لاسيما في البيت الأخير.

ومن علامات هذا التقاطع أيضاً، حرصُ ابن خلدون - هنا - على ذكر أسماء المواضع؛ من ذلك: (الجرعاء، جانب الشعب، العقيق، النُّقا). وهي الظاهرة التي ألحَّ في طلبها الشعراء القدامى في مثل هذا المقطع من القصيدة، وذلك سعياً منهم لإضفاء صفة الواقعية والصدق على شعرهم.

وحيثما نمضي إلى مولدية أخرى لشاعر الدولة المرينية أبي القاسم عبد الله بن يوسف ابن رضوان الخزرجي، أنشدها بين يدي السلطان أبي فارس عبد العزيز في مولد عام (773 هـ) (1)، نجده يُصدِّرها بحديث الطلل أيضاً، معانقاً من خلاله ذلك التقليد الذي درج عليه شعراء العرب منذ عهد التأسيس، فيقول:

يَهْدَى إِلَيْكَ مَعَ النسيم سلامها	قِفْ بِالْدَيَّارِ فَهَذِهِ أَعْلَامُهَا
وَذَرِ الْمَدَامِ يَسْتَهْلُ غَمَامُهَا	وَإِذَا وَقَفْتَ بِهَا فَحَيُّ رُبُوعَهَا
تِلْكَ التَّهَائِمُ بِالدِّمُوعِ سَجَامُهَا	لِتَجُودَ هَاتِيكَ التُّجُودُ وَتَنْتَحِي
وَيَمِيلُ رُبَا أَلْهُهَا وَيَشَامُهَا	فَتَعُودَ رَوْضًا دَبْحَتُهُ يَدُ الْحَيَا
بَيْنَ الطُّلُولِ فَشَاقَرَنِي أَرَامُهَا	يَا نَظْرَةً أَرْسَلْتُهَا فِي عَبْرَةٍ
	إِلَى أَنْ يَقُولَ:

أَقُوتُ مَعَالِمُهَا وَصَخٌّ وَسَامُهَا	فَالْيَوْمَ بَعْدَ نَوَى، الْأَنْبَاسِ مَقُوضًا
أَصْدَاؤُهَا وَدَعَا الْهَدْرِلِ حَمَامُهَا (2)	وَاسْتَوْحَشْتَ أَرْجَاؤُهَا وَتَجَاوَيْتَ

فالملاحظ أن الشاعر حاول من خلال هذه الأبيات أن يُلمِّح بكثير من التقاليد، أو فلنقل المضامين التي رَدَّدها الشعراء القدامى من قبل.

إنه في مطلع هذه المقدمة يستوقف الركب عند ديار الحبيب كما جرى العرف، ثم يَبْنِئُها التحية ويدعو لها بالسقيا والسلامة، لكنها هنا سُقيا من نوع خاص، إنَّ مصدرها دموع الشاعر المحب المشتاق الذي أضناه الهجر، واتعبه تَعَذُّرُ الْمَزَارِ. وإذا كان من مضامين الطللية المعهودة، أن يُعْرِجَ الشاعر على ذكر مواضع الديار، فإن ذلك ما نقف عليه في البيت الثالث من هذه المقطوعة، حيث حدَّدَ مواطن هذه المنازل "بَنَجْد"، وكذا "تَهَامَة" التي هي مكة. وإذا كنَّا نقرأ في طلليات الشعر الجاهلي إصرار الشاعر على بَثِّ الحياة لمواجهة صُورِ الْفَنَاءِ التي تُشيعُها الديار المُهْدَمَة، وله في ذلك وسائله المعروفة، كَنَشْدَانِ الْخُصُوبَةِ من خلال الحديث عن نبات الصحراء الذي يُنْبِئُهُ في ثَنَائِهَا الدار وعرضِ ساحاتها، بل وحتى في مواطن رحبة تُحيطُ بها. أو من خلال تلك الحيوانات التي يُسْكِنُهَا هذه الأطلال، ويجعلها تتكاثر وتحقق بذلك التجدد والاستمرارية. إذا كنَّا نقرأ كُلَّ هذا في شعرنا القديم، فإنَّ شيئاً منه مبثوث في هذه المقطوعة،

(1) ابن الأحرر إسماعيل، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 66.

(2) المصدر نفسه، الورقة 66.

حينما حدثنا الشاعر عن بعض نبات البادية، أو بالأحرى، شجرها، "كالأثل" "والبشام" الذي تتجدد حياته، ويستعيد خصوبته بفعل ذلك الاستسقاء، والأمل في النماء.

كما حرص كسابقه على أن يسكن الحيوان داخل هذا الطلل، فجعل الأرام تاوي إليه، وتبعث فيه الحياة من جديد.

وإذا كان مشهد الديار المهجورة يبعث في الشاعر ألوانا من الأسى وظلالاً من القتامة والحزن، ويحرك في نفسه الحرقه والمواقع، أسفا على عهدها المشرق الذي ذهب وانقضى، فإن ذلك ما تجسده الأبيات، الخامس والسادس والسابع. يُؤمن بعدها في وصف مشاهد الهدم وصور الإقضار، حيث يذكر أن هذه الديار بعد أن نأى عنها أهل والحبيب، غدت عرضة لعوامل الفناء وقهر الزمن، فقوضت واستوحشت، إلى درجة أن أصبحت ترجع الصوت، وفي ذلك إمعان في تصوير مشهد الإقضار.

ولا شك أن الشاعر بقدر ما يحرص على تصوير وجوه الخراب، وعلامات الوحشة، يستنكر بالموازاة هذا الواقع، ويسعى إلى استعادة البناء، وبعث ذلك الماضي الزاهر من جديد.

ولما كانت هذه الأبيات، هي مقدمة لقصيدة مولدية، وبالتالي مدح الرسول (ﷺ)، فإن هدف الشاعر هنا يدخل في إطار المسعى، أو الأمل في استعادة ذلك العهد المحمدي الذي كان عزاً للإسلام والمسلمين.

أما شاعر الدولة النصرية وأميرها إسماعيل بن الأحمر، فقد ركز في طلييته التي صدر بها إحدى مولدياته، على مضامين أخرى، كان لها حضورها القوي في مقدمات الشعر العربي القديم. من ذلك، إعلان الوقوف على الديار المهدامة، وما يثيره ذلك الموقف العسير من وقع اليم في النفس، وتاجج في المشاعر واستسلام للبكاء. كما التفت إلى عنصر محاورة الطلل، ومحاولة استنطاقه، مع قناعاته بعجزه على الرد، واستعجابه على النطق، فيكون سؤاله سؤال اليأس المهزوم، وذلك ما يعمق إحساسه بالحزن، والفرغ، والقلق. يقول في هذا المعنى: <sup>(1)</sup>

فَرَوْضَ رَوْضِ الْوُدِّ حِينَ ازْدِيَادِهَا  
غَدَاةً بِهَا نَفْسِي أُطِيلُ اعْتِبَارَهَا  
وَقَدْ أَجْجَتْ فِي سَاحَةِ الشَّوْقِ نَارَهَا

تَرَاءَتْ بِبَابِ السُّرْحَتَيْنِ دِيَارَهَا  
دِيَارَ بِهَا قَدْ أَرَسَلْتُ دَمْعِي هَوَى  
وَقَفْتُ بِهَا مُسْتَوْقِدًا نَارَ لَوْعَتِي

(1) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، ص 378-379.



إلى أن يقول:

أَقَمْتُ بِثَسَالِ الدِّيارِ مُثَيِّمًا  
وَاعَرْتُ فِي عَجَمِ الطُّلُولِ عَنِ الْهَوَى  
فَعَيَّتُ جَوَابًا وَالْجَوَى بِي مُقَيَّدًا

لَأَنْ بَيْنَ ذِي بَيْنٍ أَهْيَأْتُ دِيَارَهَا  
بِالْفَاسِ نَفْسٍ قَدْ أَثِيرَ أَوَارَهَا  
عَلَيْهَا وَاشْجَانِي أَقَرُّ قَرَارَهَا

أما في طल्लीة عبد الرحمان بن خلدون التي نقتطعها من مولديته البالية التي تقدم بها إلى السلطان النَصْرِي أبي عبد الله بن الحجاج في مولد عام 764هـ، فقد أثار أن يحدثنا عن اثر عوامل الهدم في الديار، وكذا عن مفعول الطلل في النفس. قالوا: (1)

مَا هَاجَنِي طَرْبٌ وَلَا اعْتَادَ الْجَوَى  
أَهْفُو إِلَى الْأَطْلَالِ كَانَتْ مَطْلَعًا  
عَبَّثْتُ بِهَا أَيْدِي الْبَلَى وَتَرَدَّدْتُ  
تَبَلَّى مَعَاهِدُهَا وَإِنْ عُهُودُهَا  
وَإِذَا الدِّيَارُ تَعَرَّضَتْ لِمُتَيِّمٍ

لَوْلَا تَذَكُّرُ مَنْزِلٍ وَحَبِيبٍ  
لِلْبَدْرِ مِنْهُمْ أَوْ كُنَّاسَ رَبِيبٍ  
فِي عَطْفِهَا لِلدُّهْرِ أَيْ خُطُوبٍ  
لِيُجِدَّهَا وَصَفِي وَحَسَنُ نُسَيْبٍ  
هَزُّهُ ذِكْرُهَا إِلَى التَّشْيِيبِ

حيث يطلعنا الشاعر من خلال البيت الأول عن مكانة هذا الحبيب، وبالتالي منزلة هذه الأطلال، وتأثيرها في النفس بحكم أنها امتداد لهذه المرأة، بل هي المثير البديل الذي حل محلها، بعد ثأبها وغيابها، لأنها كانت في يوم ما تضم أنفاسها، وكانت أيضا فضاء لذلك الحب، وتلك الذكريات الجميلة. ومن هنا يمنح الشاعر هذا المكان سلطة، ويمكنه من ممارستها خير تمكن، حيث يغدو مصدرا لثنائية ضدية تتحكم في أجوائه النفسية؛ فهي منبع الحرقه والأسى والحزن، بقدر ما هي أيضا منشأ سعادته، وسبب طربه، لقوله: (ما هاجني طربٌ ولا اعتاد الجوى).

وقد أمسك الشاعر بالأداة التي تعمق له المعنى الذي يريده، حيث استخدم "لولا" بكل ما يحمله هذا الحرف من قوة المنع، وفعالية التخصيص، هذا التخصيص الذي يتعلق بما يليه من الكلام، وهو تذكُّر المنزل والحبيب، فإذا انتفى هذا الأخير، وهو (المثير) غابت الاستجابة، التي هي (الطرب، والجوى) وفي هذا سعي منه إلى تكثيف المعنى، وإحياء قوي بمنزلة الحبيب لديه.

وبهذا، اكتسب الطلل مفعوله الإيجابي في تحريك أحاسيس المحب، تُترجم ذلك كلمة (أهفو) التي تفيد لغة، خفقان القلب، أو الذهاب في إثر الشيء. وهو المعنى الأقرب داخل هذا

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 508.



السياق؛ أي إن قلب الشاعر كان يستجيب بالخفقان كلما استحضر صورة تلك الرسوم والآثار، بل قد يجد نفسه منقاداً في تلقائية تامة نحوها، وفي نغمة يعلوها الأسى وتلفها الكآبة.

ثم يعرض علينا في البيت الثالث مآل تلك الديار وما أصابها من عوادي الدهر وقهر الخطوب.

وتعميقاً للدلالة، لجأ إلى الأسلوب الاستعاري، حيث شخّص "البلى" وأعطاه صورة الإنسان، وأكسبه أثير هدامة عاثت في معالمها.

لكن ابن خلدون هنا —وعلى غرار من سبقوه— لا يستسلم لعوامل الفناء وقوى الهدم، بل يحاول أن يخلق في المقابل قوى البناء، وأسباب التجدد والاستمرارية في الحياة داخل هذا الطلل، مع تغير طفيف، هو أن الشاعر الجاهلي أعاد الحياة بوسائل مادية، كالحيوان والنبات، في حين آثر الشاعر هنا الجانب المعنوي في تحقيق هذا التجدد والبقاء. فإذا كانت الدار كشكل ومادة "المعاهد" قد أتى عليها الدهر وقهر الطبيعة، فإنها في جانبها الروحي "العهود" ظلت قائمة متجددة، خلد حضورها الدائم، كثرة الوصف وحسن النسب.

وفي أسلوب تقريرى، يصرّح الشاعر في البيت الأخير بأن هذه الديار ستظل تحظى بمادة التجدد ووسيلة الاستمرار "النسب"؛ فهي الباعث القوي على التشبيب، وهي مصدر الإلهام الشعري. وهذا ما يحيل على الذهن بأنها تحمل عوامل بقائها في ذاتها، لأنها هي التي تُلهم الشاعر، وتحفّزه على قول الشعر الذي يخلد ذكرها، ويجدد حضورها.

إن هذه النماذج وغيرها من تلك التي احتوتها القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، تقوم دليلاً على التفات هؤلاء إلى ذلك المقوم الفني الذي أسسه الشعر العربي منذ بداياته الأولى، ممثلاً في الوقفة الطللية، التي كانت تُشكل أساساً هاماً يدخل في تشكيل ذلك البناء الذي ارتضاه شعراء العرب القدامى للقصيدة العربية، وألحوا في طلبه، وشاركوا في إلزام الشعراء من بعدهم في الالتزام به.

وما يسجل أيضاً أن شعراء المغرب العربي —من خلال القصيدة المولدية— لم يخرجوا في مقدماتهم الطللية عن تلك المضامين أو المعاني التي تداولها القدامى، من حيث الوقوف على الطلل والبكاء عليه، والدعاء بالسقيا للديار، وذكر أسماء المواضع، وتصوير مشهد الخراب، ونقل معالم الإمحاء والبلى ومساءلة الرسم وعجزه عن الجواب، وما يعقبه من الحديث عن

موقف الشاعر و نفسيته إزاء ذلك. ثم الإشارة إلى تحوُّل الدار إلى مأوى للحيوان، وذكر ما ينتشر بساحاتها من نبات، إلى ما سوى ذلك من العناصر التي شكلت مضمون الطللية.

كما أن ما يلاحظ انطلاقاً من النماذج المتقدمة، أن هذه المقدمات وإن تقاطعت فيما بينها، لم تكن متطابقة تطابقاً كلياً من حيث المضمون، فكل شاعر ركَّز على جوانب وزوايا معينة في الطلل، وهذا يدخل في إطار تحقيق التلوين الشخصي، وحضور ذاتية المبدع، أو ما تُملِّيه خصوصية الفروق الفردية بين هذا وذاك، وكذا طبيعة الموضوع. ومع ذلك تظل هناك قواسم مشتركة ثابتة، تحقِّقها تلك المحاور الكبرى التي تدخل في تشكيل الصورة العامة للطلل، والتي استقاها هؤلاء جميعاً من معين واحد، هو النص - النموذج - القديم.

والسؤال الذي يبدو جديراً بالطرح قبل تخطي هذا العنصر، هل يُصنَّف هذا التقليد للظاهرة الطللية ضمن النمطية السلبية، أم أنه يمثل لدى هؤلاء نمطية واعية، وحضوراً إيجابياً لهم؟ وبعبارة أخرى: هل الطلل في المولدية هو نفسه الذي قرأناه في الشعر العربي القديم بشكله وروحه؟ أم أن هناك تدخلاً من الشاعر يجعله تقليداً في الشكل فقط، ووعاء يستوعب روحاً أخرى تنسجم وروح القصيدة ككل؟. إنَّ هذا ما سيُحيلُنَّا على قضيتين على قدر كبير من الأهمية؛ قضية العلاقة بين المقدمة والموضوع وإشكالية الوحدة، والحديث عن رمزية هذه المقدمات. وهذا ما سنطرقه في موضعه، بعد الإلمام بأنواع المقدمات التي تصدرت القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي.

## المقدمة الغزلية

تعدُّ المقدمة الغزلية من أهم المقدمات التي صَدُرَ بها شعراء العرب قصائدهم، وقد وردت موائية للطللية، كما استقلت عنها في كثير من الأحيان وحلَّت محلَّها فكانت استهلالاً للشعراء.

والذي يعود إلى تراثنا النقدي القديم يسجل ما حظيت به هذه المقدمة من اهتمام كبير، وقد كان ذلك انطلاقاً مما تُحدثه من أثر في المتلقي، أو بما تُعبِّر به عن ذاتية المبدع، وما تنبج له من فُرص البُوح بمكنوناته وفيض مشاعره.

وقد كان ابن قتيبة<sup>(1)</sup> ممن ربطوا هذه الأهمية بدائرة التلقي، حينما حصر وظيفة

(1) ينظر ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ص 27.

النُسب في إثارة اهتمام المستمعين، بلفت أنظارهم، وشد أسماعهم إليه واستمالة قلوبهم.

وقد تبعه في ذلك ابن رشيقي، حيث جعل من النسب أداة لاستمالة المتلقى، وإرضاء طباعه. كما عدّه وسيلة إغراء تستدرج إلى الموضوع الرئيس، يقول: "وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسب، لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول، بحسب ما في الطباع من حُب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده". (1)

وإذا كان على الشاعر أن يراعي ذوق المتلقى، فإنه بالموازاة لابد أن يُرضي تجربته الشعورية، ومن غير الممكن أن يتجرد هذا المقطع بالذات من ذاتيته "فالشاعر أياً كان نوع شعره... يهدف بنظم الشعر إلى إشباع الرغبة الفنية في نفسه أولاً، ثم إرضاء جمهوره ونيل إعجابهم به". (2)

وقد التفت ابن رشيقي إلى هذا الجانب حيث كشف عن أهمية الاستهلال الغزلي من خلال ربطه بالمدح، فرأى فيه مُثيراً يستفز أنفعاله، ويحرك فيه طاقة كبيرة من المشاعر، من خلال حديثه عن الحبيب، ليكون بعد ذلك مُهيأً للاسترسال في موضوع القصيدة أياً كان مضمونه. إن النسب بمعنى آخر - وفق هذا المفهوم - ممرٌ ضيقٌ خطير، إذا ما أُتيح للشاعر عبوره، سهل عليه بعد ذلك ما تبقى من مهمته. يقول ابن رشيقي في هذا المعنى: "إذا تفتح للشاعر نسب القصيدة فقد ولج من الباب ووضع رجله في الرُكَّاب". (3)

وعادة ما ينظم مضمون الغزلية محوران أساسيان؛ أحدهما يختص بوصف الحبيبة، وذلك بتعداد مفاتها الحسية، بالإضافة إلى محاسنها المعنوية. وثانيهما يتعلق بالشاعر المُحب، ويصور أنفعالاته وعواطفه بكل ما تحتويه من حُب، وعشق، وحنين، ووَلَع.

وضمن هذا المحور، يسترسل في تعداد مظاهر المعاناة، خاصةً حينما يقارن بين حاضره التعتيس وماضيه الزاهر، العامر بالسعادة أيام كان يحظى بحرارة اللقاء ونعيم الوصل. وهنا تتملكه مشاعر الحسرة والأسى لما آل إليه حاله، بسبب انطفاء ذلك الماضي الذي غالباً ما يُحمّل مسؤولية ضياعه للحبيبة التي صدّته وآثرت الهجر والنوى، غير مبالية به وبمشاعره. ومن خلال هذا العنصر، يكشف عن صورة العاشق العربي الدليل أمام الحبيبة؛ إذ هي المطلوبة المترفعة، المُتسلّطة أحياناً. وهو المحب الخاضع الذي يطلب ودّها دوماً، ويحرص على استمرار

(1) ابن رشيقي، العمدة، ج 1، ص 225.

(2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط 7، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة 1997، ص 187.

(3) ابن رشيقي، العمدة، ج 1، ص 206.



العلاقة وتعميقها. وما البكاء الذي يستسلم إليه الشاعر والدموع التي يذرفها تباعا حينما تضيق به الدنيا ويغمره اليأس إلا وجه من وجوه ذلك الضعف والخضوع.

ويتعمق هذا المعنى أكثر حينما يعمد إلى المقارنة بين حاله وحال الحبيب أحيانا، إذ يُعَدُّ ما يصيبه من سَقَمٍ وعِلَّةٍ في الجسم، في حين تظل الحبيبة سليمة معافاة. ويقدر ما يتكبَّده من مواجه الهجر وأرق الليل، تنام هي قريرة العين مرتاحة البال.

ومن الشعراء من لا يجنح إلى هذه المقارنة، لكنه يحدثنا فقط عن نفسه، وما تجرَّعه من مرَّ الغرام، وآلام الفرقة، وضنى الحُب، دون أن يلتفت إلى ما أصاب الحبيبة من كل ذلك.

والقارئ لمقدمة الغزل في القصيدة المولدية يلحظ ما يسجله هذا المحور الأخير من حضور قوي، على عكس المحور الأول، إذ قليلا ما يقف الشاعر عند وصف المرأة وما يتعلق بها، سواء على المستوى المعنوي، أو ما يتصل بالجانب الحسي، الذي نذكر بشأنه - كما سيتضح لاحقا - أنه غائب، باستثناء ما ورد ورودا خفيفا عند شاعر الدولة الحفصية ابن الخلف القسنطيني.

وفي المقابل، نجد أن معظم المعاني التي تضمنتها هذه الغزليات، تختصُّ بالشاعر المُحب، وتنقل لنا مشاعره ومواقفه، وما يعتريه من تَأَزُّمٍ، وقلقٍ، وعناءٍ، وسُهُدٍ، وحرقةٍ، ونحول جسم، وتطلُّع إلى الحبيب، ولهفةٍ للقاء.

ومن النماذج التي نستدلُّ بها في هذا المقام، ما ورد في مولدية ابن زمرك الفرناطي "النونية"، حيث يستهلها بمقدمة غزلية، قائلا:

لعلَّ الصُّبَا إِن صَافَحَتْ رَوْضَ نَعْمَانٍ  
وماذا على الأرواحِ وَهِيَ طَلِيقَةٌ  
وما حَالُ مَنْ يَسْتَوْدِعُ الرِّيحَ سِرَّهُ  
وكالطيفِ اسْتَقْرِيهِ فِي سِنَةِ الْكَرَى  
أَسْأَلُ عَنْ نَجْدٍ وَمَرْمَى صَبَابَتِي  
وَأُبْدِي إِذَا رِيحُ الشَّمَالِ تَنَفَّسَتْ  
عُرِفْتُ بِهِذَا الْحُبِّ لَمْ أَذِرْ سَلْوَةً  
فِيَا صَاحِبِي تَجَوَّايَ وَالْحُبُّ غَايَةٌ  
وَرَاءَ كَمَا مَا اللَّوْمُ يَثْنِي مَقَادَتِي

تُؤَدِّي أَمَانَ الْقَلْبِ عَنْ ظَنِّيَةِ الْبَانِ  
لَوْ احْتَمَلْتُ أَنْفَاسَهَا حَاجَةَ الْعَانِي؟  
وَيَطْلُبُهَا وَهِيَ التَّمُومُ بِكَيْتَمَانٍ؟  
وَهَلْ تَنْقَعُ الْأَخْلَامُ غُلَّةَ ظَمَانٍ  
مَلَأَعِبَ غَزْلَانِ الصُّرِيمِ بِنَعْمَانٍ  
شَمَائِلَ مُرْتَاحِ الْمَعَاطِفِ نَشْوَانٍ  
وَأَنْتَى لِمَسْلُوبِ الْفُؤَادِ بَسْلُوانٍ  
فَمِنْ سَابِقٍ جَلَى مَدَاهُ وَمِنْ وَأَنْتَى  
فَإِنِّي عَنْ شَانِ الْمَلَامَةِ فِي شَانِ



وَإِنِّي وَإِنْ كُنْتُ الْأَبْيَ قِيَادَهُ  
وَلَا زِلْتُ أَرْعَى الْعَهْدَ فِيمَنْ يُضِيعُهُ  
فَلَا تُنْكِرَا مَا سَامَنِي مَضَضُ الْهَوَى  
لِيَ اللَّهِ إِمَّا أَوْ مَضُ الْبَرْقُ فِي الدُّجَى  
وَإِنْ سُلُّ مِنْ غَمْدِ الْغَمَامِ حُسَامُهُ  
تَرَأَى بِأَعْلَامِ الثَّنِيَّةِ بِاسْمِ مَا  
أَسَامِرُ نَجْمِ الْأَفْقِ حَتَّى كَانُنَا  
وَمِمَّا أَنَا جِي الْأَفْقِ أَعْلَاهُ بِالْجَوَى  
وَيُرْسِلُ صَوْبَ الْقَطْرِ مِنْ فَيْضِ أَدْمُعِي

لِيَأْمُرْنِي حُبُّ الْحَسَنِ وَيُنْهَانِي  
وَإِذَا كُرْتُ لِي مَا حَيَّيْتُ وَيَنْتَسَانِي  
فَمَنْ قَبْلُ قَدْ أَوْدَى بِقَيْنَسٍ وَغِيلَانٍ  
أَقْلَبُ تَحْتَ اللَّيْلِ مُقْلَةً وَسُنَانٍ  
بَرَى كَيْدِي الشَّوْقُ الْمَلَمُ وَاضْنَانِي  
فَاذْكُرْنِي الْعَهْدَ الْقَدِيمَ وَابْكَانِي  
وَقَدْ سَدَلَ اللَّيْلُ الرُّوَّاقَ حَلِيفَانٍ  
فَأَرْعَى لَهُ سَرَجَ النُّجُومِ وَيَرْعَانِي  
وَيَقْدَحُ زُنْدَ الْبَرْقِ مِنْ نَارِ أَشْجَانِي (1)

فالمعاني التي تضمنتها هذه الغزلية تتعلق جميعها بالمحِبِّ، لا بالحبِيبَةِ. وقد ركَّز فيها الشاعر على إظهار علامات الوجد وفرط الصبابة، وبدا من خلالها في صورة العاشق المُعَذِّب الذي هام بحُبِّ هذه المرأة، وذاع أمره بين الناس، ذلك أنَّه اتخذ من ريح الصَّبَا رسولاً، أَوْذَعَهَا سِرَّهُ، وحملها التحية للحبِيبَةِ، وهو يعلم علم اليقين أنها لا تحفظ السرَّ. يتضح ذلك من خلال الاستفهام التعجُّبي الذي وظَّفه في البيت الثالث (وما حال من يستودع الريح سرَّه؟). ثم يُثْنِي في البيت الموالي بتساؤلٍ آخر يُؤدِّي الغرض نفسه، ويحمل معنى الإنكار، (وهل تنقع الأحلام غلَّةَ ظمآن). ذلك أن الطيف الذي يترأى للشاعر من خلال الأحلام، لا يمكن له أن يغني عن حرارة اللقاء الحقيقي، وَلَا يَحُلُّ بديلاً عن صاحبته.

ثم يُحَدِّدُ لنا البيئة المكانية التي كانت مرابعاً للصَّبَا، ووعاءاً للذكريات الجميلة، وقضاءً ضمُّ ذاك الحب الجميل، فيَجْعَلُهَا في "تَجْدٍ" ولهذا المكان خصوصية واضحة، لاسيما في القصيدة المولدية، وهي تحيل على حبيب من نوع خاص.

ويلتفت الشاعر إلى عناصر الطبيعة كمثير يحرك كوامنه، ويستثير مشاعره، إنَّها ريح الشمال التي كثيراً ما تردَّدت في غزليات شعراء العرب القدامى الذين البسوها تلك الإثارة القوية حتى غدت امتداداً للحبِيبَةِ، وصار لها مفعولها في نفوس المحبِّين الذين تختلف استجاباتهم بحسب المواقف، وطبيعة الحالة النفسية؛ فقد يستجيبون بالانشراح والرِّضا، وقد يكون الأمر على خلاف ذلك فتكون باعثاً على القلق والحسرة وهُمْ في مَنَآيَ عن الحبِيبَةِ، تعوزهم الوسيلة، وتُخَوِّنُهُم الحيلة في الاجتماع بها.

(1) ابن زمر، الديوان، ص 493-494.

وقد كان ابن زمرك من الفئة الأولى، حيث شملته السعادة، وغمرته النشوة، استجابةً لهذا المثير.

ويعترف الشاعر بهذا الحب، ويأثره في نفسه، وأنه وفيّ دائم على العهد، لا يتسلّى عنه بغيره، وإني له ذلك وقلبه صار رهينة لدى الحبيبة.

ومما يكشف عن عمق تجربة الشاعر الغرامية أنه لم يعد يكثرث للوَمّة اللائم، وأن كلام العذال لا يُثنيه عن سبيله ولا يصرفه عن غايته.

ومن علامات هذا العمق أيضاً، أنه صار طيعاً، خاضعاً أمام الحبيبة، يمثل للأوامر والنواهي، (يا مرني حبّ الحسّان و ينهاني). هذا رغم ما عُرف به من شدّة البأس وقوة الشكيمة. إنّه يمثل تلك النمطية التي تعاورها شعراء العرب، والتي يبدو فيها المحبّ ذليلاً مهزوماً أمام المرأة؛ إذ على قدر ما يُظهر لها من صُور اللطف، وعلامات التقرب، تقابله بالتمنّع، وبالصدّ و الهجرة، وقد يكون التكرّان أحياناً. وقد أشار الشاعر إلى شيء من هذا حينما صرّح أنه ظل يذكر الحبيبة رغم أنّها تناسته وشغلت عنه، وأنه كان راعياً للعهد الذي كانت قد أضاعته وتكرّرت له.

وطبيعي بعد هذا المآل المؤسف أن يتوسل بها، ويدعوها لأن تتلطّف وتقدّر قيمة معاناته، وما تحمله من مواجع هذا الحب، الذي كان في يوم ما قد أودى (بقينس وغيلان)، ويقصد بهما: مجنون ليلى قيس بن الملوّح، وذّا الرّمة<sup>(1)</sup>، المعروف بشاعر الحب. وهو بهذا يُطعم نَصّه برمز تراثي ليؤدّي وظيفته كاملة في التعبير عن سلطة الحبّ وقهره.

ويستوقفنا الشاعر مرة أخرى أمام عنصر كوني آخر، وُظفَ كمثير يحرك كوامن النفس لدى المحبّين، إنه "البرق" الذي يُمثل أداة متوارثة أيضاً، تداولها تراثنا الشعري القديم بشكل واسع. وقد استُخدم هنا ليؤدّي الوظيفة المعهودة؛ فإذا ما أومضَ ليلاً، استجاب الشاعر بالسهر، وظل يقلّب مقلته وسط الدُجى، وإن كان قد غالبه النعّاس. وقد جعل ذلك استجابة شرطية مقرونة بسنّا البرق، وأداة الشرط هنا "إمّا".<sup>(2)</sup> وكلّما تحقق هذا الشرط، كان ردّ

(1) المصدر السابق، ص 494، (هامش الصفحة).

(2) ورد في لسان العرب ما نصّه: قال الفراء، قال الكسائي في باب "أما" و "إمّا" إذا كنتَ آمراً، أو ناهياً أو مخبراً فهو "أما" مفتوحة. وإذا كنتَ مشروطاً، أو شاكاً أو مخبراً، أو مختاراً، فهي "إمّا" بكسر الألف، ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، مادة "أما"، دار المعارف، مصر، (د.ت) ج 1، ص 122.

الفضل بالسُّهْدِ والضُّنَى، واشتعال الكَيْدِ شَوْقًا. لأنَّ البرقَ وقد صار من مُتعلقات الحبيبة، فإنه من شأنه أن يُثِيرَ ذكراها، ويُعيد على الشاعر عهده القديم، أيام كان ينعم بالحبِّ والوصال. وهو ما يعمِّق صَدْمَتَهُ بحاضره الكئيب، فيستسلم للبكاء، الذي هو وسيلة تنفيس، بقدر ما هو دليل أيضًا على حالة اليأس والعجز.

وقد حاول أن يعمِّق حالة الأرق والسهر حينما اتخذ من النجم خليلًا وجليسا يُسَامِرُهُ، ويبادلُه الحديث اللَّيْلِي، فأمْسِيَا - والحال كذلك حليفين في مواجهة غربة الليل ووحشته. وبدًا أفق النجم للشاعر - وقد شاركه هذا السُّمُر - قد نالت منه عدوى الحبِّ وحرقة الجوى، فصار كلاهما عَوْنًا للآخر، يتبادلان العناية والرعاية فيما بينهما.

وفي مولدية أخرى، لشاعر القصيرِ النصري لسان الدين بن الخطيب، نقرأ مثل هذه المعاني، إذ حدَّثنا عن تباريح الشوق، وبكاء الأسي، وعن ريح الصُّبا وما تهيجُه من الذكرى، وما تفجَّر من مشاعر مَبْعُثُهَا لواعج الشوق وحرقة الجوى، تنتهي بالشاعر إلى ذرف الدموع الغزار. كما استوقفه البرق الذي صار يحنُّ إليه، لأنه كلَّمَا لَاحَ، ذَكَرُهُ بالحبيبة. وقد أضفى عليه نوعا من الخصوصية حينما نُسِبَهُ إلى الحجاز، فكشف بذلك عن البيئة المكانية التي احتضنت هذا الحبيب، والتي تُعد مفتاحا يُسَعِّفُ المتلقي في التعرفِ إليه، بحيث لا يخرج هنا عن شخصية الرسول (ﷺ).

ومن المعاني التي طرقها الشاعر أيضا، الهجر وما يترتب عنه من القلق والسهد، ثم نكوص المحب - وقد ضاقت به السُّبُل - إلى تلك المرحلة المَرِحَة من عهده القديم، ومعانقة تلك الأجواء السعيدة في حنين جارف.

كما حدَّثنا عن الصُّبِّ الذي يكتُم شوقه فتفضحه الدموع، يقول في هذا المضمون:

وَالَا فَكُفَّا الشُّوقَ عَنِّي وَالْوَجْدَا  
فَدَمَعِي مَقْبُولٌ عَلَى الْقَلْبِ مَا أَدَا  
أَبْلُ بِهَا مِنْ نَارِ لَوْعَتِي الْخَدَا  
أَجَالَتْ أَكْفُ الْأُفُقِ فِي آسِهَا الزُّنْدَا  
تَعَمُّ هَجْرُ سَعْدَى عِلْمَ الْمُقَلَّةِ السُّهْدَا  
تُسَهِّلُ مِنْ وَقَعِ الْحَوَادِثِ مَا اشْتَدَا  
تَعْلَمُ مِنْهَا الْأَسُّ أَنَّ يَحْفَظُ الْعَهْدَا  
حَمِيدَا فَمَا اغْنَى الْحَنِينُ وَلَا أَجْدَا

دَعَا عَزَمَاتِي وَالْمَطِيَّةَ وَالْوَحْدَا  
وَلَا تُصَلِّيًا دَمَعِي بِتَجْرِيجِ مُقَلَّتِي  
الْمُتَرَيَانِي كُلَّمَا هَبَّتِ الصُّبَا  
وَأَصْبُو إِلَى الْبَرْقِ الْحَجَازِيِّ كُلَّمَا  
وَمَا كَانَ قَبْلَ الْيَوْمِ جَفَنِي سَاهِرَا  
وَلَمَّا تَفَانَى الصُّبْرُ إِلَّا صَبَابَةً  
وَلَمْ يَبْقَ مِنِّي غَيْرُ رَعِي مُوَافِقِ  
حَنَنْتُ إِلَى الْعَهْدِ الْقَدِيمِ التَّنْزِي قَضَى



لبي الله كم اهذي بنجد وحاجر  
وما هي إلا زفرة هاجها الهوى  
وكم قد كتمت الشوق لولا مدايح  
وتخرج من بحر الجفون جواهرأ  
واكني بدغر في غرامي او سفدا  
وابدى بها تذكار يثرب ما أبدا  
يروي حديثها المحاجر والخدا  
ثحاجي بها من اذكر الجوهر الفردأ (1)

اما شاعر البلاط الزباني، يحي بن خلدون، فقد بنى مضمون غزليته المعجلة، والتي تلت  
الطلل مباشرة على عنصرين أساسيين هما: ربح الصبأ واقترانها بذكرى الحبيب، والبرق وما  
تثيره من لواعج الشوق وفرط الحنين، وما ينجم عن ذلك من أرق وسهر، يقول: (2)

خليلي مابي كلما هبت الصبأ  
دعا العتب أوردأ على القلب عهد  
وما شاقني إلا تألق بارق  
يذكرني عهد التصابي برامة  
تذكرت والذكرى تهيج لدي الحب  
فإن وقائي لا يئنه بالعتب  
أطار منام العين وهنا من الرغب  
فاهضو فيأتي زاجر الشيب بالعتب

والملاحظ أن الشاعر قد خاطب خليلين بدل خليل واحد امثالاً لذلك الأسلوب المتوارث  
في مثل هذه المقدمات، مستفهما في تعجب عن سر العلاقة التي تربط بين هبوب ربح الصبأ،  
واستجابة النفس. وإن كان يدرك سلفاً كنه هذا السر، فيصير الاستفهام هنا أداة استخدمها  
الشاعر لأجل تأكيد هذه الظاهرة، وتبليغ هذه الحقيقة للمخاطب. أما عن صيغة التثنية في  
الخطاب هنا دون الإفراد، فالقصد فيها لا يقف عند حدود ما ورد في تفسير القدماء من أن  
العادة جرت لدى العرب بمخاطبة الواحد بالاثنين، بل يتعداه إلى حاجة الشاعر النفسية إلى  
من يشاركه مشاعره، ويحمل معه همومه التي صار ينوء بحملها.

ثم يسألها أن يكفأ عن معاتبته، إذ لا جدوى من ذلك، أمام ما يعيشه من عمق التجربة،  
وصدق المشاعر، وشدة الوفاء. ليثنى بعد هذا بالحديث عن مفعول البرق وأثره في النفس،  
وتفجير مشاعر الشوق. وقد أدى الاستثناء في البيت الثالث دوره في الدلالة على هذا الأثر  
وفعاليتها في المحب، ليظل مشدوداً للحبيب مشغولاً به عن النوم.

وحيثما نقرأ مقدمة الشاعر الثغري لمولديته النونية، نجده يتوسع أكثر في توظيف  
عنصر البرق، إذ يستقبل منه أخبار الحبيبة، ويحمله بدوره رسالة لها.

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 479-480.

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 231.



ومما أضافه في هذه الغزلية، عنصر الطيف وتمني زيارته كبديل يلتمس فيه بعض العزاء، ويخفف به وطأة المعاناة، يقول في هذا المضمون: (1)

لَوْلَا هَوَى ذَاتِ الْجَنَابِ السَّامِي	مَا شِمْتُ تَغْرِ الْبَارِقِ الْبَسَامِ
بَرَقَ يُعَارِضُهُ الْفُؤَادُ إِذَا بَدَأَ	مَا بَيْنَ خَفَقِ دَائِمٍ وَضَرَامِ
فَوَمِيضُهُ أَذْكَى الْجَوَى بِحَوَانِجِي	مَهْمَا تَأَلَّقَ فِي مَثُونِ غَمَامِ
وَأَفَى بِخَيْرٍ عَنْ رُيُوعِ أَحْبَّتِي	خَيْرَ الْحَدِيثِ الْعَهْدَ بِالْإِلْمَامِ
يَا بَرَقَ صِفْ حَالَ الْمَشُوقِ إِلَيْهِمْ	وَأَزِ حَدِيثَ صَبَابَتِي وَغَرَامِي
قَسَمًا بِهِمْ وَمَحَبَّتِي لِحَنَابِهِمْ	وَيَمَّا لَهَا مِنْ حُرْمَةٍ وَذِمَامِ
مَا إِنْ سَلَوْتُ هَوَاهُمْ بِسَوَاهِمُ	يَوْمًا وَلَا أَصْنَعْنِيَتْ لِلْوَامِ
فِي كُلِّ جَارِحَةٍ غَرَامٍ كَامِنُ	لَمْ يَنْقُ فِيهَا مَوْضِعٌ لِمَلَامِ
فَالْقَلْبُ مِنْ فَرَطِ الْمَحَبَّةِ هَائِمُ	وَالْجَفْنُ مِنْ بَعْدِ الْأَحْبَةِ هَامِ
مَا ضَرَّهُمْ وَهُمْ بُدُورُ تَمَامِ	لَوْ قَصَّرُوا بِالطَّيْفِ قَبْلَ تَمَامِ
أَمْ هَلْ يَزُورُ الطَّيْفُ مَضْجَعَ سَاهِرِ	مَا ذَاقَ مَذْهَجَ رُوحِهِ طَعْمَ مَنَامِ
أَوْ لِيَلِي مَا أَمَرُ سَهَادَةُ	عِنْدِي وَمَا أَخْلَى جَنَى أَخْلَامِ

فالتغري يُقر إقراراً يقينياً بأن هيامه بهذه الحبيبة هو الذي جعله يرى في البرق حامل تحية ومقرئ سلام منها إليه، لذا فإن هذا العنصر الكوني قد أصبح مزوداً بمثير قوي يحرك أعماق الشاعر ويلهب مشاعره ويثير أشجانه.

ولما كان اعتقاده أن هذا البرق قد لآح من جهة الحبيب، فإنه حملَه وصف حاله وما آل إليه من قلق نفسي، وفرط صباغة، وحرقة جوى وهو في متأى عنه.

وضمن هذه الرسالة، أكد له مدى صدقه في مشاعره، واقسم بهذا الحب الطاهر أن لن يُبدل هواها بهوى آخر، ولن يُصغى لِلْوَمَةِ لائم، لأن هذا الغرام قد تمكن منه وسكن جميع جوارحه، وأصبح يسري في كل أعضائه حتى لم يترك مجالا لمعاتب. فالقلب وهو أهم عضو في الإنسان قد غدا هائما بهذا الحب، أسيراً لديه. والشاعر إزاء كل ذلك يلوم الحبيبة التي تُسرفُ في تعذيبه، وتُمعن في الهجر. ويدعوها لأن تتلطّف وتتكرم بإرسال الطيف لزيارته، فهو قادر على ذلك من غير مخاطرة أو حرج، لأن بإمكانه أن يخترق أستار الظلام، ويسري في ظلمات الليل

(1) المصدر السابق، ص 210.

دون أن تدركه عين الوشاة، ليزور الشاعر، الذي سيجد فيه بكل تأكيد بعض العزاء، و التخفيف من حرقه الشوق وعناء الهجر. إنه بمثابة جسر يعبر عليه من شاطئ الحياة التعيسة إلى شاطئ الحب الحالم.

أما مقدمة الشاعر الملك أبي حمو موسى الزباني التي صدر بها مولديته البائية التي أنشدها بمناسبة مولد عام 768هـ، فتضعنا أمام صورة عاشق ولهانٍ مُعَذَّب، أنهكه الهجر واتعبه الهوى، وهي التي نقتطع منها قوله:

والشوق رذ خيالي بالسقام هباً	الحب أضعف جسمي فوق ما وجباً
والدمع يضرهما في القلب وأعجباً	والبين أشعل نار الشوق في كبدي
والقلب بينهما قد ذاب والتهباً	ماء، ونار، وأكباد لها شعل
لكن عذابي بها في الحب قد عذباً	ضدان قد جمعاً عوناً على سهري
كرها وقد يكره الإنسان من صحباً	ما كنت أدريهما حتى صحبتهما
وبعض خطبهما للصب قد صعباً	إحدهما قاتلي أو إذا اجتمعا
وكلها لعذابي قد غدا سبباً	سهر، وبغد، وأشواق ثلأزميني
ولا أبالي بغد إن طال أو قرناً	أكابد الليل بالتسويد مفتكراً
والنوم من مقلتي من بعدهم سلباً	ليلي نهار، ويومي كله فكر
وقد مزجت دماً بالدمع منسكباً	وقد شغلت قلبي كل مشتغل
ولم أجد لوصالي بالنوى سبباً	وكلها لعذابي في الهوى سبب
كم بين من بات مسروراً ومنحجباً	أكفف الدمع من عيني فيغمرها
والسعد يسعدنا والوصل قد عذباً	من بعد ما كان دهر الأوس يجمعنا
واليوم بالبين حالت بيننا الرقباً	ولا رقيب ولا واش بحضرتنا
واليوم اقنع إن هبت نسيم صبا	ما كنت بالوصل قبل اليوم مقتنعاً
وكم عسى يبلغ الإنسان ما طلباً <sup>(1)</sup>	كانوا وكنا وحكم الدهر فرقنا

إننا ونحن نقرأ هذه الأبيات، لا يمكن لنا إلا أن نستحضر صورة صبٍ أو هنٍ جسمه الهوى، وامتد إليه الخور والضعف، فأصابه السقام. لقد عبّر الشاعر بدايةً عن موقف من مواقف الحب القاسية التي كثيرا ما أذهلت العشاق وأورثتهم الضنى والفجيرة، ألا وهو البين والفراق. فإمام هذه الحالة الموحجة، لا يجد مناصاً من البحث عن وسيلة للإفلات منها؛ إما بالهروب إلى عالم

(1) المصدر السابق، ص 186-187.

الأحلام، أو بالاستسلام للواقع المأساوي. إنها صورة من وحي البُعد وتعذُّر المزار، ولأجل ذلك يذرف الدموع تعبيرا عما أصابه من شدة الوجد، ويأخذها وسيلة للتنفيس عن كربه وإخراج حِمَمِ ناره المتوقدة في أحشائه. لذلك فقد كانت دموعا من نوع خاص، إنها حارّة محرقة وكأنما اضرمّت النَّارَ في قلبه. ويكون - بذلك - قد انحرف بدلالة كلمة (الماء/الدموع) إلى معنى آخر يُبطل وظيفتها الحقيقية: إطفاء النار، ليكسبها وظيفة عكسية هي: إضرام النار، لذا أصبح يرى في هذين الضدّين (الماء+النار) حليّفين تعاونوا على سَهَرِهِ، حيث أصبحتا يلزامانه في كل ليلة، حتى لكانهما صاحبا، رغم وجود المفارقة وعلاقة التنافر بينهما. لكنّه علَّلَ لهذا الجانب بقوله (قد يكره الإنسان من صحبا) وهو كلام -على بساطته- أقرب إلى الحكمة.

وقد لخص الشاعر منشأ عذابه في ثلاثة مصادر: السهد، والبعد، والأشواق، التي غدت ملازمة له، وأفقدته حتى الإحساس بالزمن.

وإذا كانت عوامل الفُرقة وأسباب المعاناة قد تعدّدت لديه، فإنه في المقابل لم يظفر بسبب واحد يصلُّه بالحبیب، لذا فإنه يستسلم كغيره من المحبِّين -في مثل هذه الحالة من اليأس- إلى البكاء علّه يخفّف من مُصابه.

ومما أضافه أبو حمو في هذه المقدمة، قياسا إلى ما سبق من النماذج، عقد المقارنة بين العهد القديم العامر بالسعادة والأنس ونشوة الوصال في غياب الرقباء والوشاة، وبين حاضره التعيس الذي ضاق بمظاهر الحزن ووجوه المعاناة، وقد كان للدهر بعوائده -كما يذكر الشاعر- سلطته وسطوته في صياغة كل ذلك.

وحينما نتحوّل إلى مقدمة أخرى لمولدية شاعر البلاط المريني أحمد بن عبد المنان الأنصاري، نجده لا يخرج عن تلك المعاني التي تداولها شعراء الغزل العفيف من قبل، وكانت معينا لا ينضب لشعراء المولديات عموماً، حيث ركز فيها على الإفصاح بهُموُم الذات العاشقة، قائلا:

سَوَى جَوَى يَسْنَعُ الْأَضْلَاعَ سَافِعُهُ  
مَنْهُ وَيَأْبَى مَشَوْقُ الْقَلْبِ جَازِعُهُ  
سَلَمَى تُغْصُ بِهِ خَفَقَا أَضَالَعُهُ  
طُرُقِ الْمَلَالَةِ قَدْ أَعْيَتْ مَنَازِعُهُ  
يَا قَلْبُ فِيهِ، وَمَاذَا أَنْتَ جَارِعُهُ؟  
بِالسُّهْدِ وَهُوَ نَوْمُ الْجَفْنِ هَاجِعُهُ

لَعَمْرُ سَلَمَى لَقَدْ بَانَتْ وَمَا تَرَكَتْ  
وَمُنْيَةً يَتَرَجَّاهَا عَلَى طَمَعِ  
فِي دَمَةِ اللَّهِ قَلْبٌ كُلَّمَا ذُكِرَتْ  
وَأَنْ سَلَمَى لَطَبَنِي فِي النَّفَارِ وَفِي  
مَاذَا تَجَرَّعْتَ مِنْ مُرِّ الْغَرَامِ هَوَى  
أَبَيْتَ لِيَنَلِي مِنْ جَرَّاهُ مَكْتَحِلًا



أَدَافِعُ الْوَجْدَ فِي سَلَمَى فَيَغْلِبُنِي  
 أَخَادِعُ الْقَلْبَ عَنْهَا وَهُوَ يَخْدَعُنِي  
 وَيَنْحُ الْمُحِبُّ لَقَدْ نَمَتْ شَمَائِلُهُ  
 وَآيُ وَاشٍ بِهِ فِي الْحَبِّ يَكْذِبُهُ  
 أَمْ نَفْثَةٌ قَدْ فَالَ الْوَجْدُ الصُّمِيمُ بِهَا  
 هَلْ تَعْلَمَانِ لَهُ رَاقٍ فَيَطْمَعُ فِي

وَالْوَجْدُ لَا شَكَّ مَغْلُوبٌ مُدَافِعُهُ  
 كَذَلِكَ الْقَلْبُ مَخْدُوعٌ مَخَادِعُهُ  
 بِحُبِّهِ فَهُوَ خَافِي السِّرِّ ذَائِلُهُ  
 سَهَادَةٌ، أَمْ ضَنْأَةٌ، أَمْ مَدَامِعُهُ؟  
 طَيِّ النَّسِيبِ وَقَدْ رَقَّتْ وَشَائِعُهُ  
 بُرءٌ، أَمْ الْحَبُّ دَاءٌ عَزُّ دَافِعُهُ (1)

فقد وصف معاناة المحب، وأعاد أسبابها إلى ذلك الدافع المحوري الذي ظلّ يتردد في مثل هذا الشعر، وهو الهجر والبين. ثم يتبع ذلك بتمني الوصال، وإن كان يرى سبيله مسدودة، وموانعه كثيرة و رادعة. وعندها يجد فرصة لتعداد صور العذاب وأشكال المعاناة، ليقارن بعد ذلك بين حاله وحال الحبيبة، مستخدماً بنية التضاد التي يقتضيها الموقف، لأنه عادة ما يتحدث الشعراء في هذا المقام عن إقبال المحب وإعراض الحبيبة، وتَمَنُّعُها وإيثارها الهجر. وعن اضطرابه وسهده وأرقه، في مقابل اطمئنانه وخلودها إلى النوم. وقد أكدّ تبعا للصورة المألوفة - أنها السبب في هذه الفرقة، وأنّ النار شيمة رُكِّبَتْ فيها، مستخدماً في ذلك أسلوب التوكيد الذي تحقّقه "إن"، و"لام" التوكيد (وَأَنَّ سَلَمَى لَطْبِي فِي النَّفَار). بالإضافة إلى هذه الصورة التشبيهية التي أدّت دورها الإيجابي في تعميق المعنى حين شبه الحبيبة بالظبي، وحدّد وجه الشبه في "النَّفَار"، واختار في ذلك، التشبيه البليغ ليسوّي بين طرفيه، وليؤحي بدرجة الإعراض لديها. كما أدت كلمة "النَّفَار" وظيفتها الفاعلة في تحقيق هذه الدلالة، خاصة حينما تقترن بالظبي لأنها تفيد داخل هذا السياق، الإمعان في البعد والصد.

وامام هذا الموقف المتسلط، يعترف الشاعر بعجزه واستسلامه وفشله في المقاومة، مستخدماً في ذلك صيغة المضارع (يغلبني، يخدعني) بما تحمله صيغة هذا الزمن من الاستمرارية، والدلالة على ديمومة الخضوع. لِيُرسِّخَ هذا المعنى أكثر باعتماده التوكيد اللفظي في صيغة (المفعول)، "مغلوب"، "مخدوع" ولهذه الصيغة قيمتها في الكشف عن وقوع فعل الهزيمة على الذات العاشقة.

ولا يفوته في الأبيات الأربعة الأخيرة أن يقف عند عنصر من أهم العناصر التي توارثتها المقدمة الغزلية، وتتعلق بتلك العلامات التي تُشّري بالحبيب، وتكشف عن شدة وجده وفرط هيامه، مهما تُسّر عن حاله، أو حاول عبثاً إخفاء مشاعره، فهو كما قال (خَافِي السِّرِّ ذَائِلُهُ).

(1) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمى وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87-88.



والمطابقة هنا و إن كانت تعبر عن موقفين متضادين، إلا أنها تنتصر للموقف الأخير، يؤكد هذا، أسلوب الاستفهام في البيت الموالي، حيث يُقرّر حقيقة مفادها أن الذات العاشقة تعلوها علامات تفضيحها وتكشف عن كوامنها. وقد أمسك الشاعر بالأداة التي تحقّق له هذا المعنى، ممثلة في حرف العطف "أم" التي تكررت ثلاث مرات لتكتسب فاعلية أقوى في تثبيت دور هذه الصفات التي تُشبه بالمحب، وتأكيد مدى صدقها، خاصة وأنها قد تعدّدت، منها: "السُّهْد، الضَّنَى، المدامع، نفثة الوجد"، وهي الصفات التي أورثت الشاعر داء عَزَّ دواؤه بل يكاد علاجه يكون مستحيلاً إذا حملنا الاستفهام في البيت الأخير محمل الإنكار واليأس.

واتماماً للحديث عن هذا النوع من المقدمات، نقف عند شاعر البلاط الحفصي ابن الخلوف القسنطيني لنُتعرّف إلى مضمون إحدى غزلياته، وهي تلك التي قدّم بها لمؤلدتيه اللامية التي نظمها على غرار لامية كعب بن زهير في مدح الرسول (ﷺ)، الشهيرة "بالبردة". وهي قصيدة مُطوّلة، بلغت ما يربو عن ثلاثمائة بيت،<sup>(1)</sup> شغلت منها المقدمة واحداً وسبعين بيتاً، وبالتالي فهي من الطول بحيث لا يتسع المقام لإثبات نصّها كاملاً. على أنني حرصت على ألاّ يضرّ الانتقاء بمضمونها العام أو بوحدة من وحداتها الأساسية.

وقد استهل الشاعر مقدمته بوصف حال المحب، وما يعانيه من نصّب الليل وقلق السُّهْد، وما يعيشه من تازم نفسي تعكسه تلك الدموع الهاميات، التي خلّفت جرحاً بمقلتيه. وتلك دلالة قوية على كثرة البكاء وجلل الخطب. كما حدّثنا عن سطوة الحب وتسلّط الحبيب وجوره، مع أنه طرف أساس في الموضوع، يقول في هذا المعنى:<sup>(2)</sup>

لَشَاهِدِ الدُّمْعِ بِالتَّجْرِيحِ تَغْدِيلُ	وَمَا لِحَفْزِي بِحُلُوِّ النُّومِ تَغْسِيلُ
وَاللهْوِ حَاكِمِ قَاضٍ عَلَيَّ قَضَى	وَمَا بِهِ قَدْ قَضَى وَاللهُ مَقْبُولُ
قَضَى بِسَفْكِ دَمِي فِي الْحُبِّ مُحْتَكَمًا	أَمَا دَرَى أَنَّهُ عَنْ ذَاكَ مَسْئُولُ

ثم يدعو النفس لأن تُخلصَ في حبّها، قائلاً:<sup>(3)</sup>

يَا نَفْسُ دِيزِي بِدِينِ الْحُبِّ وَاجْتَنِبِي	مَا زَخَرَفَتْهُ عَلَى السَّمْعِ الْأَقَاوِيلُ
وَلَا زِمِي الصَّدْقَ وَالْإِخْلَاصَ فِيهِ تَرَيِ	هَذَا بِهِ سَقَّهَتْ تِلْكَ الْأَبَاطِيلُ

(1) ينظر: ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 32 إلى 106.

(2) المصدر نفسه، ص 82.

(3) المصدر نفسه، ص 82.

إن أول ما يلفت انتباه القارئ لمواصفات هذا الحب، أنه حُبٌ يحمل طابع القدسية ويمتزج بالطهر والعفاف. يتضح ذلك من خلال هذا الخطاب الديني الذي تُسجّل فيه اللغة الدينية حضوراً طاغياً، ومن ذلك: (ديني، دين الحب، زخرفته الأقاويل، لأزمي الصّدق، الإخلاص، الهدى، سفهت الأباطيل). فما طبيعة هذا الحب الذي أحيط بهذه الهالة الدينية؟ ومن سيكون هذا الحبيب الذي بحبه، وبإوفاء لعده، تتحقق الهداية التي تُسفّه كل الأباطيل؟ إن الحبيب هنا رمزي، تُحدّد ملامحه هذه اللغة، وتحيل على شخصية واحدة محدّدة وواضحة.

يعود بعد هذا ليفصّل الحديث في المعنى الأول الذي صدر به المقدمة، معدّداً علامات الوجد وصوّر العناء، ومسترحماً الحبيب، فيقول: (1)

وَارْحَمَاءَهُ لَصَبٌ جِسْمُهُ دَنَفٌ	وَدَمْعُهُ مُطَلَّقٌ وَالْقَلْبُ مَكْبُولٌ
لَا يَسْتَطِيعُ اصْطِبَارًا وَهُوَ فِي قَلْقٍ	وَلَا يُطِيقُ سُلُوءًا وَهُوَ مَتْبُولٌ
كَانَمَا قَلْبُهُ بِالنَّارِ مُتَبَوِّثٌ	وَدَمْعُهُ الصَّبُّ بِالطُّوفَانِ مَوْصُولٌ
مَا تُمَسِّكُ الدَّمْعَ جَفْنَاهُ الَّتِي انْحَبَسَتْ	إِلَّا كَمَا يُمَسِّكُ الْمَاءُ الْغَرَائِيلُ

ليُصرّح بعد هذا بمنزلة الحبيب، فيجعله أنسَهُ ومطلبَهُ وغايَتَهُ، بل وحياتَهُ، قائلاً: (2)

يَا أَهْلَ وُدِّي وَأَحْبَابِي وَمَنْ بِهِمْ	طَابَ السَّمَاعُ وَلَكِنَّ الْقَالَ وَالْقِيلُ
أَنْتُمْ حَيَاتِي وَإِنْسَانِي وَمَطْلَبِي	وَأَنْتُمْ الْقَصْدُ وَالْمَأْمُولُ وَالسُّوْلُ

ويعبّر كغيره عن انكشاف أمره رغم تكتمه عنه، ذلك أن الصّبّ تفضحه أشواقه، ليقول مستفهماً: (3)

حَتَّامَ أَكُنُّمُ وَالْأَشْوَاقُ تُخْبِرُ عَنْ	مَطْنَوِي سِرِّ لَهْ بِالْعَقْلِ تَغْقِيلُ
---	--

وإذا كان عنصر العدّال يشارك بشكل هام في بناء الغزلية، انطلاقاً ممّا وصلنا من تراثنا الشعري، فإن الشاعر لم يهمل هذه اللبنة، حيث أدار حواراً بسيطاً بينه وبين لائمه في حبه، وإن كان قد استأثر بالكلمة، وحاول إقناعه بالأجدوى من لومه، قائلاً: (4)

وَعَاذِلْ جَاءَ يَلْحَانِي فَقُلْتُ لَهْ	دَعْنِي وَشَانِي فَبَانِي عَنْكَ مَشْفُوعُ
--	--

(1) المصدر السابق، ص 82-83.

(2) المصدر نفسه، ص 83.

(3) المصدر نفسه، ص 83.

(4) المصدر نفسه، ص 84.

عَذَّبْتُ قَلْبِي بِتَسْجِيلِ الْمَلَامِ فَقُلْ  
بِاللَّهِ أَقْصِرْ إِذَا مَا رُمْتَ تَعَذُّلُنِي  
وَأَحْرَقْ قَلْبِي تَلْظُتْ فِيهِ سَجِيلُ  
وَلَا تُطْلُ فَحَدِيثُ الْعَذْلِ مَمْلُوءُ  
ثم ينقل خطابه إلى الحبيب الذي يُكْنِي عنه بالبدر، فيتوسل إليه، ويدعوه لأن يتلطفَ  
ويتكرمَ، ولو بإرسال الطيف، علَّه ينقُعَ بعضُ غلَّتِه، قائلاً: (1)

نَاشِدُكَ اللَّهُ يَا بَدْرُ عَلَى فَنَنْ  
أَنْتَ بَاقٍ عَلَى عَهْدِنَا أَمْ تُقْضَتْ  
لَهُ مِنَ الْحُسْنِ تَفْرِيعٌ وَتَأْصِيلُ  
عُهُودُنَا وَأُمَحَّتْ تِلْكَ الْعُهُودُ؟  
وَحَلَّ عُمْرِي تَقْضِيهِ التَّعَالِيلُ  
عَلَّ بَوْعَدٍ وَلَا تَبْخُلْ بِطَيْفٍ كَرَى  
وإذا كانت الأبيات المتقدمة قد ركزت على وصف حال المحب، فإن الشاعر بعد هذا ينقل  
الوصف إلى الحبيبة، مركزاً على الجانب الحسي. ونُسَجِّلُ في هذا المقام أن هذا استثناء انضرد  
به الشاعر ابن الخلوف في بعض غزلياته التي قدم بها لشعره المولدي، حيث زاوج بين الوصف  
المعنوي والمادي، على عكس ما وجدنا لدى غيره من شعراء هذا الغرض داخل الإمارات الأخرى. و  
نقتطع مما وردَ بشأن هذا الجانب قوله (2):

أَقْسَمْتُ بِالسُّحْرِ مِنْ عَيْنِيهِ حِينَ رَأَا  
غُصْنٌ تَمْنَطِقُ بِالسَّرِّ الْبَدِيعِ وَقَدْ  
أَنْ الْمُهْنَدَ فِي جَفْنِيهِ مَسْئُولُ  
عَلَّتْهُ مِنْ وَرْدٍ خَدْيُهُ أَكَالِيلُ  
يَأْمَا اضَتْ مِنْ مُحْيَاةٍ قَنَادِيلُ  
إِمَامٌ حَسَنٌ وَفِي مِخْرَابٍ حَاجِبِيهِ  
حيث بدت له عينا الحبيبة، بما تحتويه من سحر قاتل أن سيفين قد سلا من جفنيهما.  
وهي صورة قديمة متوارثة، إذ كثيرا ما تردَّد في شعرنا القديم تشبيه العيون بالسهم والسيوف،  
وذلك على سيل المبالغة في وصف ما تتمتع به من جمالٍ وسحرٍ وأثرٍ نأفزو.

كما استقى من الصُّور القديمة، تشبيه الحبيبة بالغصن، والحدود بالورد، ورأى في  
إشراقه المحيا، وكأنما قناديل لأحت من ثناياه. ثم استرسل عبر عشرة أبيات موالية في تَبُّع  
بقية الجزئيات والملاح، سَعياً منه إلى استكمال مظاهر الحسن والجمال التي اجتمعت في صورة  
هذه المرأة.

وما نسجله انطلاقاً مما تقدم من نماذج عن الوقفة الغزلية، أنها كانت من المقدمات  
الأساسية التي تصدرت القصيدة المولدية، وأنها لم تنأ بعيداً - في شكلها ومضمونها - عن

(1) المصدر السابق، ص 84-85.

(2) المصدر نفسه، ص 85.



ذلك النهج الذي أرساه شعراء العرب القدامى منذ كان التأسيس للقصيدة العربية، بل كثيراً ما عانقت تلك النمطية. وإن كنا نثبت في هذا الموضع أن مضمون الغزلية في القصيدة المولدية، وإن استمد جزئياته وعناصره من ذلك المعين القديم، إلا أنه ابتعد عن الحسيات، إلا ما ذكرناه بشأن الشاعر ابن الخلوف القسنطيني - وهو استثناء - يظل يشغل حيزاً ضيقاً لأنه لم يكن ذا حضور كبير في مولدياته إذا ما قورن بجانب المعنويات. وهذا ما يتفق مع ما ذكره ابن حجة الحموي في هذا الشأن حيث قال: "إن الغزل الذي يُصدّر به المديح النبوي يتعين على الناظم أن يحتشم فيه، ويتأدب ويتضاءل، ويتشعب مطرباً بذكر سلع وراماة وسفع والعقيق والعذيب والغوير ولعلع وأكناف حاجر، وي طرح ذكر محاسن المرء والتغزل في ثقل الردف ودقة الخصر وبياض الساق وحمرة الخد وخضرة العذار، وما أشبه ذلك". (1)

والجدير بالملاحظة أيضاً أن هذا المضمون الغزلي كان وقياً للغزل العفيف فحسب، إذ لم يتهتك الشعراء في مقدماتهم، وإنما عبّروا عن مشاعرهم الإنسانية الرقيقة بما يحفظ الحشمة والعفة والوقار؛ فوصفوا ما ينتابهم من ضنى العشق، وحرّ الشوق، وعذاب الهجر. وحدّثونا عن الطيف وتمني زيارته من باب التخفيف من وقع النوى وأثر الفراق. كما استأنسوا بعنصرين من عناصر الطبيعة، كثيراً ما استدعاهما شعراء العرب، وهما البرق، وريح الصبا. فوظفوهما كمثير يهيج الذكرى، ويحرك كوامن النفس.

واتخذوا من البرق - خاصة - رسولاً للحبيب، حملوه التحية والسلام، ووصف الحال. ولم يكن اختيارهم لهذا العنصر الكوني ليسندوا له هذه المهمة - عفويا - وإنما قد يفسره ما يتحقق في البرق من سرعة خاطفة، هم في أمس الحاجة إليها لتبادل الأخبار التي لا تقبل أي تعطيل أو روية.

كما زأوجوا - عبر ثنائيات ضدية - بين الحديث عن ماضيهم المشرق وذكرياتهم السعيدة، وبين حاضرم التعيس، وما يكتنفه من حزن وضجر واضطراب.

وعبروا عن استيائهم من البعد والقطيعة، وتمنوا التداني والوصال. وبالمثل أيضاً، قارنوا بين حالهم المزري الكئيب، وبين حال الحبيبة الهادئ السعيد، وصوّروا شحوبهم، ودموعهم، وحرقتهم، وسهدهم. وغير ذلك من وجوه المعاناة. وبالمقابل أظهروا الحبيبة في الموقف النقيض، ليرسخوا بذلك تلك الصورة المتوارثة التي يبدو فيها الحبيب مهزوماً، مغلوباً على أمره، في

(1) الحموي ابن حجة، خزنة الأدب، مطبعة الخيرية المصرية، مصر، 1304، ص 11.



حين تظل الحبيبة هي المطلوبة المسيطرة. وعلى قدر ما يكشف لها عن علامات الحب، وصُور  
الوفاء، واللهفة إلى اللقاء، تقف له موقف الضد، فتُصِرُّ على الهجر، وتُمنعُ في الابتعاد، وتُمنعُ  
عنه إلى درجة القهر والاستعباد، فهو -والحال كذلك- يستثير الشفقة والعطف. ومع ذلك،  
فإنه يستعذب عذابات، وتستهويه تلك المكابدة، ويُحاول أن يتقرب منها في تذلل خاطباً ودّها،  
مُحاولاً استدراز عطفها، مُتوسلاً إليها بأن تَلينَ وتتلطف.

## مقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة، وإظهار الشوق إليها

إن الحديث عن مقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة، وإظهار الشوق إليها، يَعُودُ بنا إلى القرن  
السادس الهجري، نلتقي بالشاعر الزمخشري<sup>(1)</sup>. من خلال قصيدته "الرائية" التي ضمّنها هذا  
المقطع. ليضيف لأول مرة مضمونا جديداً إلى بناء قصيدة المديح النبوي. حيث استهلها  
بقوله:<sup>(2)</sup>

هَلْ فِي قَضَاءِ اللَّهِ أَنِّي قَادِمٌ      أَمْ الْقَرَىٰ وَالِىَ الْبَنِيَّةِ نَاطِرٌ  
فَمَقْبَلُ الْحَجَرِ الْمُسَحِّ مُلْصِقًا      خَدِّي بِهِ وَعَلَيْهِ دَمْعِي قَاطِرٌ  
حيث يُعَدُّ بعد هذا تلك الأماكن المقدسة، معبراً عن لهفته وشوقه إلى زيارتها وأداء كُلِّ  
منسكٍ من مناسكها. فإذا ما استوفاهما جميعاً، انتهى إلى مديح الرسول (ﷺ).

كما ينبغي أن نشير إلى أن الشوق إلى البقاع المقدسة، والتطلع إلى زيارتها، يُعَدُّ موضوعاً  
من الموضوعات الشعرية التي شاعت بالأندلس، منذ القرن السادس الهجري، وقد أُفردت له  
قصائد مستقلة، من أمثلتها قصيدتان<sup>(3)</sup> للشاعر ابن السيّد البطلانيّوسي.

ویموجب الاهتمام ببيئة الرسول (ﷺ)، ظهر بالأندلس فنٌ نثري جديد، ربما يكون  
للأندلسيين فضل السبق في ابتداعه، مُمثلاً في رسائل الشوق التي كانت تُبَعَثُ رفقة الحجيج  
إلى الضريح النبوي. وقد أشار محمود علي مكي<sup>(4)</sup> إلى أن الشاعر أبا القاسم محمد بن عبد الله  
ابن الجد الإشبيلي المتوفى سنة (515 هـ)، قد يكون صاحب الريادة والتأسيس لهذا الفن. ثم

(1) ينظر: صالح محير، المذائح النبوية بين الصرصري و البوصري، ص 30.

(2) النهباني يوسف بن إسماعيل، المجموعة النبهانية في المذائح النبوية، ط 2، دار المعرفة، بيروت - لبنان، 1974، ج 2، ص 134.

(3) ينظر: مكي محمود علي، المذائح النبوية، ص 123.

(4) المرجع نفسه، ص 122.

صار تقليدًا فيما بعد لدى أدباء الأندلس، والذين نذكر من أبرزهم في هذا المجال: القاضي عياض، وأبو عبد الله محمد بن أبي الخصال<sup>(1)</sup>، ولسان الدين بن الخطيب<sup>(2)</sup>.

أما الغرض الرئيس من هذه الرسائل، فهو الاستغاثة والتوسل بشفيع الأمة، خاصة وقد استقر في الذهن مدى جدواها في تحقيق الاستجابة للدعاء.

وخدمة لهذا الغرض، فقد تضمنت مجموعة من العناصر تصب في هذا الاتجاه؛ حيث تُستهل الرسالة - في الغالب - بالبسملة، والتوجه بالخطاب إلى الرسول (ﷺ) وتعظيم جاهه، وتعداد مآثره ومناقبه. ثم ذكر أسباب التأخر عن الحج، والتوسل بجملة الأعذار التي يراها المرسل شافعة له، دون أن يُغفل عنصر الندم وإظهار الحسرة والحزن وقد فاتته الزيارة. ليرد ذلك بتصوير الشوق واللهفة إلى زيارة المواطن المقدسة، مع التوجه لله بالدعاء، والتوسل برسوله الكريم في أن يَمُنَّ بتحقيق المنى وحث الرحال بتلك المعالم الطاهرة.

كما قد يعمد الكاتب إلى ذكر رحلة الحجيج، ثم تحميلهم الرسالة كي تنوب عنه في الوقوف على الأثر النبوي، ليختتمها في الأخير بإرسال التحية والسلام إلى تلك البقاع، والصلاة والتسليم على النبي (ﷺ).

ونضيف إلى هذه العناصر ما ورد في رسالتي ابن الخطيب دونًا عن غيرهما من الرسائل المذكورة آنفاً. ويتعلق الأمر بتقديم عرض حال عن مملكة غرناطة و أحوال المسلمين بها . والتوسل بالنبي لتأييدهم، والتضرع إلى الله بنصرتهم على العدو النصراني الذي اشتدت وطأته على تلك الرقعة من بلاد الإسلام.

كما قدم في هاتين الرسالتين على لسان أبي الحجاج وابنه صورة واضحة عن السيرة الجهادية لمسلمي غرناطة ولقاداتهم، وعمّا أحرزوه من نصر، ثم توجه بالدعاء إلى الله بالتأييد والنصرة لأجل تعزيز راية الإسلام بالأندلس. ولعل في هذه الإضافة التي نجدها في رسالتي ابن الخطيب دلالة واضحة على أن دافع النكبة، والإحساس بالهزيمة والضعف، والقلق، والخوف من المصير، كان من أقوى البواعث التي وجّهت عناية الأندلسيين إلى هذا اللون النثري.

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 122.

(2) لابن الخطيب رسالتان؛ الأولى كتبها على لسان سلطان غرناطة أبي الحجاج. والثانية عن ولده أمير المسلمين أبي عبد الله. ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج4، ص 525 إلى 560. وينظر: ابن الخطيب لسان الدين، رحالة الكتاب ولجنة المتأب تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط2، مكتبة الخانجي - القاهرة 1980، المجلد 1، ص 55 إلى 79.

والذي يهمننا من كل ما تقدم، هو دراسة هذا الموضوع في صورته التي وردت في شكل مقدمة للقصيدة. لنذكر أنها شكلت تقليدا تأسس منذ القرن السادس الهجري، وأنها حققت نضجها وانتشارها الواسع مع شعراء القرن السابع الهجري، أمثال الشاعر يحيى ابن يوسف الصرصري<sup>(1)</sup> الذي عني بها كثيرا في صدور مدائحه النبوية<sup>(2)</sup>.

كما اشتهر بهذا النوع من المقدمات، الشاعر المغربي مالك بن المرحل<sup>(3)</sup>.

وتعد القصيدة المولدية التي شاعت منذ القرن الثامن الهجري داخل إمارات المغرب الإسلامي الأربع من القصائد التي احتضنت أكثر هذا النوع من المقدمات، واتخذته من اللبانات الأساسية التي شاركت في تشكيل بنائها.

أما مضمون هذه المقدمة، فيتقاطع إلى حد كبير مع تلك المعاني التي تداولتها الرسائل النثرية في التشوق إلى البقاع على النحو الذي تقدم. وهي بذلك تستلهم مجموعة عناصر، منها: الإشارة إلى انطلاقة الركب ومناجاته، وتحميله رسالة إلى تلك الأماكن المقدسة. وإظهار الحسرة والندم نتيجة التخلف عن الرحلة والقعود عن الحج. ومنها حديث الشوق، والتعبير عن اللفة إلى زيارة البقاع التي كانت في يوم ما فضاء ضم أنفاس الرسول (ﷺ)، واحتضن رسالته المقدسة. ومن هنا يجد الشاعر فرصته لامتداحها والتغزل بها، سعياً منه إلى إضفاء طابع القدسية والتعظيم عليها.

ومن النماذج التي استوعبت أكثر هذه المعاني، مقدمة الشاعر ابن زمرك التي نقتطعها من مولديته "اللامية"؛ حيث يستهلها بالإشارة إلى انطلاقة ركب الحجيج، مع التركيز على الجانب الوصفي للراحلة والمرتحل، فيقول:<sup>(4)</sup>

هَذَا وَمَا وَجَدِي بِوَجْدِكَ عِنْدَمَا اسْتَدْتُ قَدْ سَدُّوْا الْأَنْضَاءَ لَمْ تَتَابَعُوا مِثْلُ الْقَسِي ضَوَامِرْ قَدْ أُرْسِلْتُ مُتَرَنِّحِينَ عَلَى الرُّحَالِ كَأَنَّمَا	تَشَعَّرْتُ مِنْ رَكْبِ الْحِجَازِ رَحِيلاً يُثْلُو رَعِيلاً فِي الْفَلَاقِ رَعِيلاً يَذَرَعْنَ عَرْضَ الْبَيْدِ مَيْلاً مَيْلاً عَاطِينَ مِنْ فَرْطِ الْكَمَالِ شَمُولاً
--	--

(1) عن ترجمته، ينظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ج 13، ص 211.

(2) ينظر: صالح مخير، المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري، ص 120.

(3) ينظر: ابن تاووت محمد، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، ج 1، ص 341.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 476.



إِنْ يَلْتَبَسْ عِلْمُ الطَّرِيقِ عَلَيْهِمْ جَعَلُوا التَّشَوُّفَ (\*) لِلرَّسُولِ دَلِيلًا

فبعد أن يعلن خبر انطلاق الراكب نحو الديار الحجازية و يصوّر وقع ذلك في النفس بما يثير مشاعر الوجد والحرقة، يتحول إلى وصف الراحلة والحجيج، الذين كانوا يتتابعون أفواجا في عرض الصحراء، وقد وجهوا إبلهم الوجهة الصحيحة التي تنتهي بهم إلى مقصدهم. وقد اختاروا نوقا تحمل من مواصفات البنية ما يحقق لها السرعة ويكفل لها استكمال الرحلة على امتدادها وكثرة متاعبها فهي ضامرة رشيقة تمتاز بالخفة والسرعة؛ ذلك أن تشبيه الناقة في انحنائها بالقوس دون غيرها إنما يُشيع إحياء بالسرعة وفي كلمة (يَذْرَعْنَ) في بداية الشطرة الثانية من البيت الثالث تعميق لهذا المعنى. وقد وفق الشاعر في توظيفها داخل هذا السياق بما تحمله من دلالة قوية على السرعة الفائقة وكانما الراحلة في هذه الحالة تلتهم الطريق التهاما.

ثم يصف الحجيج، الذين بدّوا له وهم يعلّون متون نياقهم - مترنحين - وكانما قد تعاطوا شمولاً، فانتشوا بها، وما هي في هذا المقام إلا نشوة الرحلة إلى موطن الحبيب المصطفى (ﷺ). والصورة من جانب آخر تعكس حركة الإبل وسط الصحراء، إذ تتمايل يمينا وشمالاً كلما غارت بوظيفها داخل الرمال، فيتبع ذلك ترتُّحاً يبدو على راكبيها.

ولما كان مقصد هؤلاء الحجيج نبيلاً، فإنهم لن يضلّوا السبيل، مهما استبهمت الصحراء وغابت معالم الطريق فيها ذلك أن تطلّعهم للوقوف على الضريح النبوي، سيكون دليلهم إليه.

بعد هذا ينتقل الشاعر إلى مناجاة المرحّلين، مناشداً إياهم إذا ما حطّوا رحالهم بالبقاع المقدسة أن ينوّبوا عنه في تقبيل التراب الذي كان في يوم ما موطناً لأقدام الرسول (ﷺ). يقول: (1)

يَا رَاحِلِينَ وَمَا تَحْمَلُ رَكْبُهُمْ	إِلَّا قُلُوبَ الْعَاشِقِينَ حُمُولًا
نَاشِدُكُمْ عَنْهُدَ النَّبُوءَةِ بَيْنَنَا	وَالْعَهْدُ فِينَا لَمْ يَزَلْ مَسْئُولًا
مَهْمَا وَصَلْتُمْ خَيْرَ مَنْ وَطِئَ الثُّرَى	أَنْ تُوسِعُوا ذَاكَ الثُّرَى ثَقْبِيلًا
ثم يكشف عن شوقه إلى تلك الموطن، ويتمنى زيارتها قائلاً:	
يَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَعْرُسُ لَيْلَةً	فَأَشُمُّ حَوْلِي إِذْ خَرًّا وَجَلِيلًا

(\*) "التشوق" في أزهار الرياض. ينظر: المقرئ أحمد بن محمد، أزهار الرياض، ج 2، ص 97.

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 476 - 477.



أَوْثَرُونِي يَوْمًا مِيَاهُ مَجْنُوتَةٍ  
وَأَحُطُّ فِي مَثْوَى الرُّسُولِ رَكَائِي

وَيَشِيئُ طَرْفِي شَامَةً وَطَفِيلًا<sup>(\*)</sup>  
وَأَبِيْتُ لِلْحَرَمِ الشَّرِيفِ نَزِيلًا<sup>(1)</sup>

ليسترسل بعد ذلك في تعظيم وتقديس تلك الأماكن وهي أهل لذلك، لأنها بيثة الرسول (ﷺ) ومهد رسالته. يقول في هذا المعنى: (2)

بِمَنَازِلِ الْوَحْيِ الَّتِي قَدْ شُرِّفَتْ  
بِمَعَاهِدِ الْإِيمَانِ وَالِدَّمَنِ الَّتِي  
وَمُهَاجِرِ الدِّينِ الْحَنِيفِ وَأَهْلِهِ  
دَارِ الرُّسُولِ وَمَطْلَعِ الْقَمَرِ الَّذِي  
يَا حَبَّذَا تِلْكَ الْمَعَالِمُ وَالرُّبَى  
إِلَى أَنْ يَقُولَ بَعْدَ آيَاتٍ: (3)

قَدْ شَافَهَتْ أَعْلَامُهَا التَّنْزِيلَ  
قَدْ صَافَحَتْ عَرَصَاتُهَا جَبْرِيلاً  
حَيْثُ اسْتَقْرَبَهُ الْأَمَانُ دَخِيلًا  
إِبْدَارُهُ<sup>(\*)</sup> مَا فَارَقَ التَّكْمِيلَ  
يَا حَبَّذَا تِلْكَ الطُّلُوعُ طُلُوعًا

وَاخْتَارَهُ لِلْعَالَمِينَ رَسُولًا

إِنَّ إِلَٰهَهُ اخْتَارَهَا لِمُقَامِهِ  
وَيَكُونُ بِذَلِكَ قَدْ دَخَلَ فِي مَدِيحِ النَّبِيِّ (ﷺ).

ومثل هذه المعاني ما نقرا في مقدمة الشاعر عبد الله بن لسان الدين التي تقدم بها إلى الملك النصري في مولد عام 764 هـ<sup>(4)</sup>. حيث افتتحها بالدعاء للركب المرتحل، ثم وصف الحجيج وكذا الإبل، مع تعظيم وتقديس للمواطن الحجازية. ثم تحميل الركب تحية مشتاق إلى تلك المعالم. يقول:

وَفِي ذِمَّةِ اللَّهِ رَكْبٌ سَرَوْا  
نَشَاوَى بِكَاسَيْنِ: كَاسِ الْهَوَى  
يُؤْمِنُونَ بِالْعِيسِ أُمِّ الْقُرَى  
دِيَارُهَا الْوَحْيُ وَحْيُ السَّمَاءِ  
بَهَا اشْرَقَ الدِّينُ كَالشَّمْسِ نَوْرًا

يُجِدُونَ وَاللَّيْلُ مُرَخًى السُّدُولُ  
وَكَاسٍ مِنَ الْأَمْنِ مِثْلُ الشُّمُولِ  
وَقَبْرِ النَّبِيِّ الشَّفِيعِ الرُّسُولِ  
تَنْزُلٌ، أَكْرِمَ بِهِ مِنْ نُزُولِ  
وَأَنْ مِنَ الشَّرِكِ وَقَتُّ الْأَفُولِ

(\*) مجنة = موضع قرب مكة، شامة وطفيل = جلان بمكة.

(1) المصدر السابق، ص 477.

(2) المصدر نفسه، الديوان، ص 477.

(\*) في أزهار الرياض "إبداوة". ينظر ج 2، ص 98.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 477.

(4) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 290.

فيا حَادِي العيسِ يَطْوِي الفلَا  
سفائن آلِ طَوَاهَا السُّرَى  
نَشَدْتُكَ بِالْبَّانِ بَانَ الحِمَى  
إذا مَا حَلَلْتَ لَدَى طَيِّبَةٍ  
وقبراً ثَوَى فِيهِ خَيْرُ الوَرَى  
فابلغْ تَحِيَّةً صَبَّ مَشْوِقٍ

بَوْخَدِ القَلَاصِ وَنَصِّ الدُّمَيْلِ  
وَشَقِّ الحَزُونِ وَقَطْعِ السُّهولِ  
وَبالمُورِدِ العَذْبِ والسُّلُسْبِيلِ  
وَجُنَّتْ مَحَلُّ الرُّضَا والقَبُولِ  
وَبُشِّرَى الكَلِيمِ وفَخْرِ الخَلِيلِ  
عَدْتُهُ عَوَادِي الزَّمَانِ الخَذُولِ<sup>(1)</sup>

وفي مقدمة أخرى من مولدية للشاعر أبي القاسم البرجي<sup>(2)</sup>، أنشدها بين يدي أبي عنان المريني بالمغرب، نجده لا يخرج عن هذه المعاني، لكنه يضيف عنصر توقيت الرحلة. فيقول:

فِي ذِمَّةِ اللَّهِ رَكَبٌ لِلْعَلَا رَكَبُوا  
يَرْمُونَ عَرْضَ الْفَلَا بِالسَّيْرِ عَنْ غَرَضٍ  
كَانَهُمْ فِي فَوَادِ اللَّيْلِ سِرُّهُوَى  
شَدُّوا عَلَى لَهَبِ الرُّمُضَاءِ وَطَائِهِمْ  
وَكَلَّفُوا اللَّيْلَ مِنْ طَوْلِ السُّرَى شَطَطًا  
حَتَّى إِذَا أَبْصَرُوا الْأَعْلَامَ مَائِلَةً  
بَحِثْ يَأْمَنُ مِنْ مَوْلَاهُ خَائِفُهُ

ظَهَرَ السُّرَى فَاجَابَتْهُمْ نَجَائِبُهُ  
طَيِّ السَّجَلِ إِذَا مَا جَدَّ كَاتِبُهُ  
لَوْلَا الضَّرَامُ لَمَّا خَفَّتْ جَوَانِبُهُ  
فَقَاصَ فِي لُجَّةِ الظُّلُمَاءِ رَاسِبُهُ  
فَخَلَّفُوهُ وَقَدْ شَابَتْ ذَوَائِبُهُ  
بِجَانِبِ الْحَرَمِ الْمُخْمِي جَانِبُهُ  
مِنْ ذَنْبِهِ وَيَنَالُ الْقَصْدُ رَاغِبُهُ<sup>(3)</sup>

ففي هذه الأبيات وصف للرحلة في الصحراء، وكما هو ملاحظ فإن الشاعر ركز على زمن الرحلة، فكانت الانطلاقة ليلاً "ركبوا ظهر السرى". ونظراً لبعد الديار وامتداد المسافة، فقد حرص على ذكر توقيت آخر كان ضمن زمن المسير وهو ساعة اشتداد الحر "شدوا على لهب الرُمضاء وطائهم"، ولم يكن هذا الحرص - في تقديري - عفويا من الشاعر، إنما قصد إليه قصداً. وذلك لأجل تعميق المعاناة؛ ففي الليل تزداد متاعب الرحلة، حيث تغدو الصحراء مَبْهَمَةً المعالم، مخيفة موحشة، تعاني فيها الراحلة من وعناء السفر الشيء الكثير بسبب ما يعترضها من حجارة وأشواك والتواءات وحزُون. وما إلى ذلك من المصاعب والعراقيل.

(1) المصدر السابق، ص 291.

(2) هو محمد بن يحيى بن محمد بن يحيى بن علي بن إبراهيم الغساني البرجي، يُكْنَى أبا القاسم من أهل غرناطة. انتقل إلى عُدرة المغرب، والتحق بالبلاط المريني، وكان شاعراً، فقيهاً وكاتباً. عن ترجمته، ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 294-295.

(3) المصدر نفسه، ص 296.

وفي النهار يعاني الركب ما يعاني من العطش وحرّ الهجير ووهيج الرمال. وغير ذلك من المعوقات التي تُصعّد من معاناة الرحلة.

وليس هذا التوقيت "الليل، ووقت الهجير" إلاّ جانباً من جوانب التقليد لما ورد في مقطع الرحلة ضمن القصيدة العربية القديمة. فهو سعي من الشاعر إلى تعميق المعاناة ومشقة السفر علّه يظفر بالجزء الحسن والمكافأة التي يتطلع إليها.

ولم يخرج أبو القاسم البرجي عن هذا السياق، حينما زاوج بين الليل والنهار ليكونا موعداً لهذه الرحلة. فهو يُريد لها أن تكون رحلة "ميمونة"، تعود على هؤلاء الحجيج بالثواب والمغفرة، تقديراً لما تحمّلوه من عناء السفر وتعب المسير.

ثم يتحول الشاعر بعد هذا إلى التعبير عن أمله في زيارة البقاع المقدسة وإظهار الشوق إليها، ثم الدعاء لها بالسُّقيا، لينهي هذه المقدمة بإضفاء جوٍّ روحاني قُدسيٍّ على تلك المواطن قائلا:

يُصَاحِبُ الْقَلْبَ مِنْهُ مَا يُصَاحِبُهُ	فِيهَا وَفِي طَيِّبَةِ الْغُرَاءِ لِي أَمَلٌ
سَقَى ثَرَاهُ عَمِيمُ الْغَيْثِ سَاكِبُهُ	لَمْ أَنْسَ لَا أَنْسَى أَيَّامًا بِظِلِّهِمَا
شَوْقُ الْمُقِيمِ وَقَدْ سَارَتْ حَبَائِبُهُ	شَوْقِي إِلَيْهَا وَإِنْ شَطَطَ الْمَزَارُ بِهِمَا
فِي الشَّمْلِ مِنْهَا يَدَاهُ لَا نَعَاتِيَهُ	إِنْ وَدَّهَا الدَّهْرُ يَوْمًا بَعْدَ مَا عَبَّثَتْ
مِنْ فَضْلِهِ شَرَفٌ تَعْلُو مَرَاتِبُهُ (1)	مَعَاهِدُ شَرُفَتْ بِالْمُصْطَفَى فَلَهَا

وقد تعدّدت تبايرح الشوق إلى رؤية تلك الحمى وترابها المقدس، حتى أن بعض الشعراء اكتفوا بسماع أخبارها. وكانهم يلتمسون في ذلك بعض العزاء والصبر. يقول أبو زكريا يحيى بن خلدون في هذا المعنى: (2)

عَسَى لَكَ مِنْ أَرْضِ الْحِجَازِ ظُفُونٌ	أَلَا أَيُّهَا الرِّكْبُ الْمُخْبُونُ بِالضُّحَى
فَلِي بِأَحَادِيثِ الْعُزَيْبِ فَتُونٌ	أَعِيدُوا أَحَادِيثَ الْعُزَيْبِ وَاهِلِهِ
فَعَنْ طَيِّبِهَا هَذَا الْعَبِيرُ يُبَيِّنُ	أَمِنْ طَيِّبَةٍ يَا قَوْمُ ثَوَزِ رِكَابِكُمْ
وَسَكَاتُهَا إِلَّا الْجَنَانَ وَعَيْنُنُ	وَمَا طَيِّبَةٌ حُسْنًا إِذَا مَا اعْتَبَرْتَهَا
مَسَاحِبُ دَنِيلِ الرُّشْدِ حَيْثُ يَكُونُ	مَحَطُ رِكَابِ الْوَحْيِ مُنْتَجِعُ الْهُدَى

(1) المصدر السابق، ص 71.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 216.



مواطني خير الخلق آثارُ نعلِهِ ومثواه حيا وهو ثم دفين

إن بُعد المسافة التي تفصل بين الشاعر و مصب الحنين، جعلته يسترسل في الحديث عن شوقه المتأجج لرؤية تلك البقاع. وبعد أن استبد به الحنين وعطش الحرمان، راح يلتمس الوسيلة، فلم يجد أمامه سوى مُناشدة الركب العائد من الحجاز بأن يُعيد عليه أخبار تلك الربوع والآثار، يحدوه في ذلك إشباع رغبته الجامحة في إطفاء لهيب الحنين إلى تلك البيئة المقدسة التي كانت مبعث الوحي ونواة الهدى والرشد، ودارا للرسول (ﷺ) حيا وميتا.

ومن المعاني المتداولة في مثل هذه المقدمات أيضا، الإشارة إلى ركب الحجيج المرتحل، وتخلّف الشاعر عن الرحلة. ليجعل من ذلك سببا لإظهار مشاعر الحسرة والندم، وتصوير لواعج الشوق إلى تلك الربوع، مع ذكر الأسباب والعوائق التي منعت من الزيارة. ليكتفي في النهاية بتحميل الركب رسالة تنوب عنه، وتكون وسيلة لاستشفاع الرسول (ﷺ). يقول أبو حمو موسى الزباني في هذا المضمون: (1)

حَطَّ الْعُشَّاقُ رَكَائِبَهُمْ	بَيْنَ الْعَلَمَيْنِ وَبِالْحَرَمِ
وَصُورُفُ الدُّهْرِ تُعَارِضُنِي	فَمَا ابْغَيْهِ مِنْ الْقَسَمِ
سَارُوا وَذُنُوبِي تُقْعِدُنِي	فَقَرَعْتُ السَّيْرَ مِنَ النُّدَمِ
وَيَكْنِيتُ الدَّمْعُ عَلَى زَلَّيْ	وَمَرَجَنْتُ الدَّمْعَ بِفَيْضِ دَمِ
قَلْبِي انْفَطَرُوا وَالدَّمْعُ جَرَى	وَالرُّكْبُ سَرَى نَحْوَ الْخَيْمِ

فقد أعلن - بدايةً - وصول الركب، وأنه حطّ الرحال بتلك البقاع. في حين تخلّف هو عن هذه الرحلة، وظل حبيس ظروفه القاهرة، التي كانت دوماً عائقا أمامه. وذلك ما أثار كوامن الحزن، وأسأل الدمع، وأثار نار الشوق في صدره، حنيناً إلى تلك المعالم التي طالما تمنى رؤيتها.

ولشدة تعلقه بها، وتطلعه إليها، يُصرّح بأنه رحل روحيا مع ذلك الركب، ولم يبقَ بتلمسان سوى جسده السقيم. يقول (2):

قَلْبِي بِهِـوَاهُ اسِيرُ هَوَاهِ	فَيَا شَوْقَاهُ إِلَى الْعَلَمِ
سَرَرْتُ الْإِبِلَ لَمَّا ارْتَحَلُوا	قَلْبِي حَمَلُوا فِي رَكْبِهِمْ

(1) المصدر السابق، ص 42.

(2) المصدر نفسه، ص 43.



حَمَلُوا خُلْدِي أَهْلُوا جُنْدِي      تَرَكُوا جَسَدِي رَهْنَ السَّفَرِ  
ثم يصف حال الحجاج وقد ملّت وجوههم الأنوار، بعد أن تخلصوا من ذنوبهم ونالوا الأجر  
والثواب بأدائهم لمناسك الحج. في حين يُقدّم لنا صورة كئيبة منكسرة شاحبة لشخصه، وقد  
عجز عن تحقيق ما ظفروا به. فيقول: (1)

بَدَتِ الْأَنْوَارُ عَلَى الزُّوَارِ      مِنَ الْأَقْمَارِ بِنْدِي سَلَمِ  
زَارُوا الْهَادِي بِهَوَى بَادِ      وَحَدَا الْحَادِي عَزْمًا بِهِمِ  
شَدُّوا عَزْمُوا فَارُوا هَنَمُوا      لَمَّا قَدَرُوا لِحِمَى الْحَرَمِ  
طَافُوا بِالْبَيْتِ وَقَدْ وَقَفُوا      وَدَعَوْا إِذْ ذَاكَ لِرَبِّهِمْ  
وَعَدَا الْمُشْتَأَقُ بِزَفَرَتِهِ      فِي مَغْرِبِهِ يَبْكِي بِبَدَمِ  
جَسَمِي بِتَلَمَّسَانِ دَنَفَ      وَالْقَلْبُ بِرَهْنِ الْحَرَمِ

وفي محاولة لكسر حدة الندم والتخفيف من وطأة الخيبة والانكسار، وطلب العزاء للنفس،  
نجد أبا حمو يلتمس لنفسه الأعذار والمبررات التي منعتها من الزيارة فيلخصها في أعباء الحكم،  
ويقلّ المسؤولية: (2)

قَدْ قَيْدَنِي مَا قَلَدَنِي      مِنْ أَمْرِ حَكِيمٍ ذِي حَكَمِ

ثم في مسؤوليته أمام الرعية، والحرص على مصالحها:

وَلَأَنَّنِي أَمْرُ الْخَلْقِ فَلَمْ      اسْتَطِعْ سَيَرًا مِنْ أَجْلِهِمْ

وكذا في انشغاله بإخماد نار الفتنة في الداخل والخارج:

فَأَقَمْتُ أَصْلَحُ مَا طَرَقَتْ      بِالْفَرْبِ يَدُ الْفِتْنِ الدُّهْمِ

ويشكل عامل الذنوب عنصراً مشتركاً بين شعراء المولديات في الاعتذار عن الحج. وهذا ما  
يصرح به الشاعر أبو القاسم العزّي(\*) الذي حاصرته ذنوبه واثقلت كاهله فأقعدته عن الحج،  
حيث نقرأ هذا المضمون في مقدمته التي وردت في صدر مولديته التي تقدم بها إلى السلطان أبي  
سالم المريني. وقد بداها بالدعاء للركب أن يُيسّر الله سبيله إلى الحج، ليعلن بعد ذلك تخلفه

(1) المصدر السابق، ص 43.

(2) المصدر نفسه، ص 43.

(\*) عن ترجمته، ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة، ج 3، ص 11.

عن مرافقته، معبراً عن حسرتة وندمه، ومعتزفاً بذنوبه التي لكثرتها أصبحت تحول دون تحقيق هذه الأمنية. يقول في هذا المعنى: (1)

رَعَى اللَّهُ تِلْكَ الْمَطَايَا الَّتِي  
إِلَى الْحَجِّ وَخَدَا سَرَتْ أَوْ ذَمِيلاً  
إِلَى أَنْ يَقُولَ: (2)

وَأَثَرْتُ يَأْوِنَحَ نَفْسِي الْمَقَامِ  
وَجَادُوا رَجَا الرُّضَا بِالنُّفُوسِ  
تَدَمَّتْ عَلَى السَّيْرِ إِذْ فَاتَنِي  
ثُمَّ يَقُولُ: (3)

وَلَوْ كُنْتُ فِي عَزْمِي مِثْلَهُمْ  
وَلَكُنِّي أَثْقَلْتُ نِي الذَّنُوبُ  
إِذَا لَا نَصْرَفْتُ إِلَيْهِ عَجُولاً  
وَمَا كُنْتُ لِلثَّقَلِ مِنْهَا حَمُولاً

وحين يصل إلى عنصر تهنئة الحجيج بالزيارة وإداء مناسك الحج، يجد فرصته لتعداد بعض الأسماء الدالة على بيئة الرسول (ﷺ)، وهي من المضامين التي تُبنى عليها مقدمة الرحلة إلى البقاع، فيذكر من تلك: "طيبة، والسفح، منى، الصفا، البيت، الحجر". قائلاً:

فَطُوبَى لِمَنْ حَلَّ فِي طَيْبَةِ  
وَنَالَ الْمَنَى فِي مَنَى عِنْدَمَا  
وَأَصْفَى الضَّمَامَ بِرَنَحِ الصَّفَا  
وَجَاءَ إِلَى الْبَيْتِ مُسْتَبْشِراً  
وَطَافَ وَلَبَّى بِذَلِكَ الْحَمَى  
بِلَادَ بِهَا حَلْ خَيْرِ الْوَرَى  
وَعَرَسَ بِالسَّفْحِ مِنْهَا الْحَمُولاً  
نَوَى بِالْمَنَازِلِ مِنْهَا نَزُولاً  
يُؤَمِّلُ لِلْوَصْلِ فِيهِ الْوَصُولاً  
لِيُطَهِّرَ بِالْأَمْنِ فِيهِ دُخُولاً  
وَنَالَ مِنَ الْحَجَرِ قَصْدًا وَسُؤلاً  
فَطُوبَى لِمَنْ نَالَ فِيهَا الْحُلُولاً (4)

وفي مقدمات الشاعر ابن الخلف القسطنطيني اهتمام كبير بهذا العنصر الأخير، المتعلق بأسماء البقاع المقدسة، قد يصل أحياناً إلى حد الإسهاب، كما هو الحال في مقدمة مولديته

(1) المصدر السابق، ص 14.

(2) المصدر نفسه، ص 14.

(3) المصدر نفسه، ص 15.

(4) المصدر نفسه، ص 15.

"العينية"، التي يستهلها بمخاطبة الحجيج، وحثهم على الإسراع في الرحلة إلى الحج والتعريج على الديار المقدسة، قائلا: <sup>(1)</sup>

أَيَارَاكِبَ الْوَجَنَاءِ أَرْسَلْ زِمَامَهَا  
وَأَقِلْ بِمَشْطِ الْخَطْوِ فَوْدَ الْبَلَاغِ (\*)  
وَأَبَالِسْفَحِ قَالُوا أَمْ سَرَوْا لِلْمَصَانِعِ

ثم يعبر بعد أبيات عن ملامح صوفي، كثيراً ما تضمنته هذه المقدمات، حيث يطلب من زائر البقاع أن يُعزِّر الخد في ترابها المقدس، وأن يقف باكياً على تلك الربوع التي تشرفت من قبل باحتضان شخص الرسول (ﷺ). يقول في هذا المعنى: (2)

وَمَرْغُ أَعَالِي الْوَجْهِ فِي صَفْحَةِ الثُّرَى      وَ قَبْلُ بَثْغَرِ الدُّمْعِ خَدُّ الْمَرَايِعِ

لِيَصِلَ بَعْدَ أَبْيَاتٍ إِلَى تَعْدَادِ الْأَسْمَاءِ الدَّالَّةِ عَلَى بَيْئَةِ الْمُصْطَفَى (ﷺ). وَقَدْ أَهْبَبَ فِي تَتَبِعْ ذَلِكَ إِلَى دَرَجَةٍ أَنْ اسْتَهْلَكَ ثَلَاثِينَ بَيْتًا مِنْ هَذِهِ الْمَقْدَمَةِ الطَّوِيلَةِ الَّتِي بَلَغَتْ سِتَّةَ وَأَرْبَعِينَ بَيْتًا<sup>(3)</sup>. وَكَأَنَّا بِالشَّاعِرِ يَسْعَى إِلَى الْإِحَاطَةِ بِكُلِّ الْأَمَاكِنِ وَالْمَعَالِمِ الْمُقَدَّسَةِ، وَخَاصَّةً تِلْكَ الَّتِي تَقْتَرِنُ بِأَدَاءِ مَنَاسِكِ الْحَجِّ. وَهَذِهِ مَجْمُوعَةُ أَبْيَاتٍ نَقَطَعُهَا عَلَى التَّرْتِيبِ مِنْ بَابِ التَّمَثِيلِ فَحَسَبَ. يَقُولُ: <sup>(4)</sup>

وهل لي اعتمار من مساجد من سمّت  
 وهل اغنم الثقبيل في الحجر الذي  
 وهل لي بالبيت العتيق تطوفاً  
 وهل لي في الركن اليماني موقفاً  
 وهل لي في وسط المقام تركعاً  
 وهل لي سعي بين مروة والصفا  
 وهل لي مقيم في الحطيم وزمزم  
 ويا هل اقيم في مسجد الخيف ليلة

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنّي الجنّتين في مدح خير الفرقتين، ص 350.  
(\*) مشط: العظام الرفاق المفترشة فوق ظهر القدم. أو: هو القدم. الفود: الجانبان، البلقع: الأرض القفر.

(2) المصدر نفسد، ص 351.

(3) المصدر نفسه، ص 352.

(4) المصدر نفسه، ص 352.



وهل يا أهيلَ السّفح لي مَوْقِفٌ عَلَى      عَلَا عَرَفَاتٍ يَوْمَ نِيلِ الْمَطَامِعِ

فقد أورد من هذه الأماكن ضمن الأبيات المذكورة: (المساجد، الحجر، البيت العتيق، الركن اليماني، الركن الشامي، وسط المقام، مروة، الصفا، الحطيم، زمزم، مسجد الخيف، عرفات). وفي غير هذه الأبيات مما احتوته "عينية" ابن الخلوف ذكرٌ للعديد من الأسماء الأخرى الدالة على بيئة الرسول (ﷺ). حيث يوظفها في سياق التشوق واللهفة، والتطلع إلى زيارتها بغرض أداء فريضة الحج، ومحاولة التطهر مما علقَ بالنفس من ذنوب.

وقبل أن ننهي الحديث عن هذا العنصر المتضمن التشوق إلى الديار الحجازية وإظهار اللهفة إلى زيارتها، ينبغي أن أشير إلى أنه يأخذ في كثير من الأحيان طابع التغزل والهيام بتلك الديار، على النحو الذي يكشف عنه قول ابن الخلوف في القصيدة ذاتها:

أيا عُصْبَةَ الْأَشْوَاقِ بِاللَّهِ عَرَّجُوا	على سَرَحَةِ الشَّاطِطِيِّ الْأَنْيَقِ الْمَرَابِعِ
وَقُومُوا اقْبِسُوا مِنْ طُورِ أَحْشَائِي جَذْوَةً	بَهَا اقْتَبَسَتْ نَارُ الْهَوَى مِنْ أَضَالِعِ
وَعُوجُوا عَلَى النَّادِي لَتَسْقُوا مَدَامِعًا	بَهَا نَشَاتِ هَظْلِ الْهَوَى فِي الْهَوَامِعِ <sup>(1)</sup>

والحقيقة أن التغزل بالبقاع المقدسة يُعدُّ كذلك مضمونًا من المضامين التي جادت بها البيئة الصوفية، وما أكثر النماذج الدالة عليه في هذا الشعر، وستأتي معالجة هذا العنصر في موضعه.

والذي ننتهي إليه، أن مقدمة الرحلة إلى البقاع وإظهار الشوق إليها، كانت من المقدمات الأساسية التي شاركت في بناء القصيدة المولدية، لما لها من صلة قوية بطبيعة الموضوع الأساسي، الذي هو مدح الرسول (ﷺ) والإشادة بليلة مولده. لأنَّ محور هذه المقدمة يتضمَّن أساساً الحديث عن الرُّكْبِ المَيِّمِ صوب تلك الأماكن الطاهرة التي كانت بيئة لهذه الشخصية، وأصبحت من معطياتها العامة. كما تحتوي أيضاً، التعبير عن الشوق إلى زيارتها.

وضمن هذا المضمون الرئيس الذي تبنَّى عليه هذه المقدمة، هناك عناصر فرعية تُسهم في تشكيله؛ كإعلان انطلاق ركب الحجيج ومناجاته، حيث يَسْتَحِثُّ الشاعر على الإسراع في السير. وغالباً ما يُحمِّلُه رسالة للضريح النبوي، تُصِفُ أشواقه، وتنقل التحية والسلام للحبيب المصطفى (ﷺ).

(1) المصدر السابق، ص 351.



كما يعمد إلى وصف الرّاحلة والرحلة، وما يصاحبها من متاعب ومشاق إلى أن تنتهي بحطّ الرحال في تلك الربوع المقدسة. وعندها، يجد فرصته لتعداد ما أمكنه من المواضع، مُضيفاً عليها طابع التعظيم والقدسية لما تحتويه من شحنة تاريخية، وما تحظى به من جوّ روحاني ديني. كما تحدث الشعراء عن ندمهم وحسرتهم إذ تخلّفوا عن الرّكب، وقعدوا عن الحجّ، والتمسّوا في ذلك المبررات والأعذار التي أعاقبتهم عن تحقيق تلك الغاية. ومع ذلك، فقد حرصوا على الوعد بالزيارة، وتعفير الخدّ في تراب البيئة المقدسة. وقد عبّروا عن كل هذه العناصر بمشاعر صادقة، تفيضُ شوقاً، وتتهوّجُ لهفة وتطلّعاً إلى الحلول بتلك الربوع والوقوف عند الضريح النبوي، فهم في مقام لا تجوز معه المراوغة أو التصنع.

## مقدمة الشباب والشيب

قدّم شعراء المولديات في قصائدهم أيضاً بمقدمة الشباب والشيب، حيث تحدثوا عن نذير الشيب حينما يعلو الرأس، وكأنه يدق ناقوس الخطر بدنو الأجل. وهو ما يحملهم على الارتداد إلى المرحلة المتقضية من حياتهم، لاسيما، مرحلة الشباب، وذلك قصد مراجعة النفس، وحينها، يجدون فرصة لتعداد تلك الخطايا، وإظهار الندم على ما اقترفوه، بل إنهم أحياناً يُعَنّفون النفس ويجرّعونها مرارة الندم. وذلك على طريقة الصوفية، "فقد اعتادوا على تقديم أنفسهم على هذه الصورة، فقسوا على نفوسهم وحاسبوها حساباً عسيراً".<sup>(1)</sup> كما أنّهم يجدون في تلك المراجعة مجالاً للاعتبار والعظة، وفضاءً للتأمل في أحوال الدنيا، مع التركيز على جانب الإغراء فيها. وكيف أنّها تستدرج الإنسان إلى الإقبال عليها والارتقاء في أحضان أجوائها اللاهية. وطبيعي أن يخلص الشاعر بعد ذلك إلى تقديم النصيحة بضرورة التزوّد بخير زاد ليوم الحساب.

وقد تردّدت هذه المعاني في كثير من المولديات، من ذلك ما نقرأه في قصيدة الثغري التي يقول فيها:

وَأَنْكَرْتُني الْغَوَانِي بَعْدَ عِرْفَانِ  
وَالنَّفْسُ تَأْمُرُنِي، وَالشَّيْبُ يَنْهَانِي  
مَهْلًا أَلَمْ يَكُنْ أَنْ تَخْشَى أَلَمْ يَكُنْ  
تُرَاقِبُ اللَّهَ فِي سِرِّهِ وَأَعْلَانِ

أَقْصِرْ فَإِنْ نَذِيرَ الشَّيْبِ وَأَفَانِي  
وَقَدْ تَمَادَيْتَ فِي غِيٍّ بَلَا رَشْدِ  
فَقُلْتُ لِلنَّفْسِ إِذْ طَالَتْ بِطَالَتُهَا  
كَمْ مِنْ خُطَى فِي الْخَطَايَا قَدْ خَطَوْنِي وَلَمْ

(1) صالح مخيمر، المدائح النبوية بين المصري والبصري، ص 122.

فَلَا تُغَرِّنْكَ الدُّنْيَا بِزُخْرُفِهَا      فَيَا نَدَامَةً مَنْ يَغْتَرُّ بِالْفَانِي  
فَلَيْسَ فِيهَا وَصَالٌ دُونَ هَجْرَانٍ      وَلَيْسَ فِيهَا كَمَالٌ دُونَ نَقْصَانٍ  
وَاسْلُكْ سَبِيلًا إِلَى التَّقْوَى لِتَقْوَى بِهَا      عَلَى السَّلْوَى إِلَى جُنَاتِ رِضْوَانٍ<sup>(1)</sup>

حيث افتتح الشاعر قصيدته بإعلان خبر المشيب، بعد أن غزا رأسه، وانصرفت عنه الغواني وانفضضن من حوله. ثم استرسل في محاسبة النفس وإلقاء اللوم عليها، فكم قادته من قبل في طرق الضلالة زمن الشباب، والقت به في دائرة الخطيئة. وحتى حين حل المشيب، ظلت تدفع بالشاعر إلى سُبُلِ الغي، رغم ما يُصنِّره الشيب من نوا، وما يُلَوِّحُ به إلى دُثُوِّ الأجل، وبالتالي ضرورة تدارك الخطأ، ومحاولة التزود بخير زاد لملاقاة الخالق.

والبيت الثاني، يكشف عن صراع حاد و ثورة نفسية يعيشها الثغري، تُغذِّيها هذه الثنائية الضدية بين أوامر النفس ونواهي المشيب. لكن يبدو أنه يستجيب في النهاية لنواهي المشيب، من خلال زجره للنفس التي تمادت في ضلالها، هذا بعد تذكرها بجملة الخطايا التي اقترفتها من قبل، لئلا يسهو لها بعد ذلك النصيحة في أسلوب وعظي لا يخلو من حكمة، على نحو ما نقرأ في البيت الخامس (فيا ندامة من يغتر بالفاني).

وقد يسلك الشاعر في هذا النوع من المقدمات مسلكاً آخر، حيث يبدأ بإرسال تمنيات يائسة، يَنشُدُ فيها عودة الماضي الذي انقضى، ليعلن بالتالي حلول الشيب في الرأس. وهو موقف يبعث في نفسه الحزن والأسى والحسرة؛ الحزن على الحال الذي آل إليه من العجز وثقل المعاصي. والحسرة على الأيام التي ولَّت دون رجعة. ومن هنا يجدُّ له مطية يرجع من خلالها إلى أيام الشباب، ويسترجع شريط الذكريات، فيكون ذلك سبباً في خلق جوٍّ مأساوي أمام الشاعر يجعله على بكاء الشباب. لكنه لئس بكاءً على انقضاء اللذات، إنما هو بكاء على زوال تلك المرحلة من العمر دون أن يستغلها في الإعداد للأخرة. يقول الشاعر أبو جمعة التلايسي في هذا الصدد:

تُرَى هَلْ يُرَدُّ الصَّبَا بِالْوَسَائِلِ      قَدَمْنِي مُذْ بَانَ هَامٌ وَسَائِلُ  
وَهَلْ لَزِمَانَ مَضَى رَجْعَةً      كَعَهْدِي بِهِ تُرَى الدَّهْرُ فَاعِلٌ<sup>(2)</sup>

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 226-227.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

إنه تساؤل يائس يرسله الشاعر عبر هذين البيتين، لأنه يعلم علم اليقين أن لا رجعة لذلك الزمن الذي ولى وانتهى. ونحن وإن كنا نقرا في هذين البيتين جانباً من التمني، فإنه يظلُّ أملُ اليائس الذي يسيطرُ عليه الضياع والسقوط فيحاول الإمساك بأية وسيلة للنجاة مهما كانت هشاشتها. وبالتالي فإن المعنى الحقيقي الذي أراد أن يوصله الشاعر، هو إظهار اللفة والتطلع إلى أيام الشباب، والحرقة على زوالها. ومما يعمقُ هذا الإحساس وهذا الحنين إلى ذلك العهد، ظهور علامات الشيب التي تؤذن بمفارقة السُّلُو واللذات، وتندر بدنو النهاية. يقول: (1)

بَدَأَ الشَّيْبُ فِي مِزْقِي قَادِمًا      فَقَالَ السُّلُو أَنَا عَنْكَ رَاحِلٌ

وهنا تبدأ مأساة الشاعر الحقيقية، لا لأنه ودّع مرحلة مَرِحَةٍ من حياته، بل لأنه امضى شبابه في تتبع اللذات، والمُضي في طرق الغواية، وفي هذا يصرّح قائلاً: (2)

فَهَا أَنَا أَبْكِي لِفَقْدِ الشَّبَابِ      وَعَصَرَ الثُّصَابِي بِكَاءِ الثَّوَاكِلِ  
وَلَيْسَ الْبِكَاءُ عَلَى فَقْدِهِ  
وَحَتَّى وَسُوفَ اعْتِدَارِ الْمَاطِلِ      وَلَكِنْ لِنُضْيِيعِ عُمرِي بِأَطْلِ  
أَطَاوَعُ نَفْسِي فِي غِيَّهَا      وَأُمْسِي عَنِ الرُّشْدِ لِأِهِ وَغَافِلِ

ثم يوجّه ما هو من قبيل اللوم والتوبيخ، والتعنيف للنفس التي تمادت في غيها:

فَيَا وَنَحْ نَفْسِي كَمْ ذَا تُرَى      تُطِيعُ الْغَوَاةَ وَتَعَصِي الْعَوَادِلِ  
وَكَمْ ذَا اغْتَرَا بِطُولِ الْبَقَاءِ      وَلَمْ يَتَبَقْ مِنَ الْعُمَرِ طَائِلِ  
فَمَنْ مُنْصَرِفِي، أَوْ لِمَنْ اِشْتَكِي      وَذَهْرِي غَدًا لِي حَرِيًّا مُقَاتِلِ  
وَهَلْ مِنْ دَوَاءٍ وَهَلْ مِنْ شِفَاءٍ      وَلَسْتُ لشيءٍ مِنَ النُّصَحِ قَابِلِ (3)

إنها صرخة شديدة في مواجهة النفس التي أوقعت الشاعر في كل هذه الخطايا، تعكسها كلمة "يا ويح"، بكل ما تحمله من مرارة العتاب وقساوة التوبيخ وسوء العاقبة. وتأتي "كم" في البيتين الأول والثاني لتعمق المعنى أكثر، وهي كم الخبرة التي تفيد الكثرة، والتي وظفت هنا للدلالة على حجم المصيبة والمأساة، أو فلنقل حجم اللامبالاة والغرور. إن واقع الشاعر إذن واقع

(1) المصدر السابق، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

(3) المصدر نفسه، ص 47.



مترد، وماضيه مُثَقِّلٌ بالمعاصي، وهذا ما حمّله في البيت الرابع على تكرار "هل" الاستفهامية التي تؤدي هنا معنى الإنكار.

وإذا كان للتكرار كما نعرف دوره في تقوية المعنى، حيث يحقق العمق، والتأكيد على فكرة معينة، فإن ما يؤكد الشاعر هنا هو أن لا سبيل له إلى النجاة. لكنه يستفيق بعد ذلك من تأثير الصدمة، ليُعيدَ إلى يقينه بأنَّ له رُبّاً غفوراً، فيلتمسُ منه العفو في خضوع وإيمان برحمة الله التي وسعت كل شيء، قائلاً: (1)

شَكُوتُ إِلَيْكَ إِلَهِي عَسَى	تَمُنُّ وَتَسْمَحُ بِالْثُوبِ عَاجِلُنْ
وَتَصْنَفَحَ عَنْ زَلَّتِي أَتْنِي	أَتَيْتُ ذَلِيلًا لِبَابِكَ سَائِلُنْ
فَمَا لِي سِوَاكَ وَأَنْتَ الْإِلَهُ	الَّذِي لَا تُخَيِّبُ لَدَيْهِ الْوَسَائِلُنْ

ولم يخرج أبو حمو موسى الزباني عن هذه المعاني في مثل هذه المقدمات، حيث تبدأ مقدمة الشباب والشيب عنده عادة بإعلان حلول الشيب في الرأس، ليكون ذلك نذيراً بقرب النهاية. وهو ما يثير في أعماقه ألواناً من مشاعر الخوف والقلق، ذلك أنه أمضى عمره أسيراً لأهوائه وشهواته. إنه عند هذه النقطة يستعيد ذكريات الماضي، ويراجع نفسه، محاولاً تعريتها وفق مقاييس الصوفية الذين عادة ما يحاسبون النفس ويعنفونها بعد أن يكشفوا عن آثامها وخطاياها. ليعترف بعد ذلك أبو حمو بذنوبه، وينتهي إلى البكاء الذي يعبر في هذا المجال بالذات عن موقف انهزامي استسلامي، ذلك أن العمر الذي ولى لا يمكن أن يعود. وإن ما تبقى له قد لا يسعه للتكفير عما أسلف، خاصة وهو يدرك أنه قد غدا قاب قوسين أو أدنى من النهاية الحتمية.

ومن أبرز النماذج التي عبرت عن هذا المضمون لدى الشاعر، ما ورد في مولديته "الدالية" التي يقول فيها: (2)

قد اصفرُّ لوني بعد حسن شببتي      كما ابيضُّ رأسي بعد ما كان مُسْوَدًّا  
إنه إخبار عن بداية عهد المشيب لا يخلو من حسرة وضعف، لا سيما وقد صدر ذلك بعبارة "اصفرُّ لوني"، وهي علامة على ما يصيب المرء من ضعف الكهولة وعجزها. وهو حريص على غرار سائر شعراء المولديات على إبراز تلك المفارقة بين العهدين معتمداً في ذلك المطابقة، كما

(1) المصدر السابق، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 224.



هو الحال بين "أبيض رأسي، وكان مسوداً". وكذلك التضاد الذي تحققه عبارتا "أصفر لوني، وحسن شببتي". إن هذه المفارقة التي يحرص أبو حمو وغيره من الشعراء على إبرازها إنما تدخل في سياق تعميق حالة الأسى والحزن التي تعترى الإنسان في المرحلة الأخيرة من حياته، ذلك أن الشباب يعني القوة، البهجة، والإقبال على الحياة. وعلى النقيض، يحمل المشيب دلالات الضعف والانهمام والكآبة والسقوط.

ومن جهة أخرى، فالحديث عن الشباب عند هؤلاء الشعراء يقترب بكل ما هو سلبي؛ كالإشارة إلى انقياد الإنسان وراء زخارف الدنيا، وانغماسه في الملذات دون أن يدخر شيئاً ينفعه في آخرته. أما زمن المشيب فيقدمونه على أنه يمثل فترة الإيمان والتقوى والورع. ولأن الأمر كذلك فإن هذه المفارقة التي تكشف عن عبث الماضي وصفاء الحاضر، هي التي تجعل الشاعر يحزن ويأسف ويتحسر ويبكي.

وبعد أن يقيم الشاعر هذه المفارقة، يسترسل عادة في الحديث عن ماضيه العابر بالآثام والخطايا. فيقول: (1)

وقد مرَّ عمري في عسى ولعلما	تواصلني لبنى وتهجرني سغدى
وتزري بي الدنيا بزورِ غرورها	فكم نقضت عهداً وكم نثرت عقداً
وهذا نذير الشيب لاح بمفرقي	يذكرني خوفاً ويُنجز لي وعداً
هويت من الدنيا زخارفها التي	بضرط هواها لا أطيق لها رداً
شغفت بها دهنراً ولم أذر ما مضى	وقد بدلت من بعد ما اظهرت ودأ
ثشاغلني نفسي وذئباي والهوى	وثبعدني من بعد قرني لها بعداً
ولست بسال عن هواها كأني	أشابه بشراً في محبته هندا
لبانة دهري قد تقضت وقد مضت	وجيش شبابي بالمشيب لقد قدأ

فقد ضيع الشاعر عمره لاهيا، مستسلماً لأهواء نفسه، مقتنياً آثار الحسنات؛ طبيعة هذه وتهجره تلك، مشدوداً لبريق الدنيا وزخارفها، خاضعاً لسلطان الإغراء فيها دونما حساب لجانب الغدر الذي تخفيه، والذي ينكشف للشاعر بجلاء في نهايات عمره حينما تتنكر له، ويدرك وقتها أن طاعته لها إنما كانت طاعة للخطيئة، واستسلاماً للإثم.

(1) المصدر السابق، ص 224 - 225.

إن أبا حمو وقد ضاق بحياته، بعد أن عرَى نفسه وكشف عن أخطائه، يتساءل في حالة من الريبة وأمل اليأس، إن كان سيحظى بالمغفرة إزاء هذا الركام من الذنوب، الذي يحرص كل الحرص على الاعتراف به، وهو ما ينتهي به إلى البكاء، قائلاً:

ويا ليت شعري للزمان الذي مضى  
وئغفر أوزاري وئمفحى جرائمي  
أنا المسرف الجاني، أنا المذنب الذي  
لقد حق لي أبكي على فرط زلتي  
أيرجع مر العيش من بعدو شهداً  
وحصر ذنوبي لا أطيق لها عداً  
أشاهد باب العفو بالذنب قد سداً  
واسكب دمعاً كالعقيق علا الخداً<sup>(1)</sup>

وينفس مؤمنة خاشعة لا تقنط من رحمة الله، يتوجه الشاعر بأكف الضراعة إلى الله، سائلاً إياه المن بالعفو والمغفرة. فيقول: <sup>(2)</sup>

إلهي هب لي منك عفواً ورحمة  
وعبدك موسى لم يزل فيك راجياً  
فمازلت يا مولاي تبلغني القصد  
ومن شيم المولى بأن يرحم العبد

أما الشاعر الأندلسي ابن زمرك، فقد ركز بالدرجة الأولى على إبراز تلك المفارقة بين الشباب والمشييب، وبين من أعد لأخرته، ومن ضيع عمره في انتجاع اللذات ومطالب النفس التي تقود إلى الخطيئة، فقال <sup>(3)</sup>:

هذا الصباح، صباح الشيب قد وضحا  
للدهر لوان من نور ومن غسق  
وتلك صبغته اغدى بنيه بها  
ما ينكر المرء من نور جلا غسقا  
إذا رايت بروق الشيب قد سمت  
يلقى المشيب بإجلال وتكرمة  
أما ومثلي لم ينرخ يعلله  
والبرق ما لاح في الظلماء مبثما  
فمائه برقيب الشيب من قبل  
يأبى وفائي أن أصغي للأئمة  
سرعان ما كان ليلاً فاستنار ضحى  
هذا يعاقب هذا كلما برحا  
إذا تراخى مجال العمر وانفسحا  
ما لم يكن لأماني النفس مطرحا  
بمفرق فمحييا العيش قد كححا  
من قد أعد من الأعمال ما صلحا  
من التسيم عليل كلما نفحا  
من جانب السفح إلا دمه سفحا  
من بعد ما لأم في شان الهوى ولحا  
وان أطيب عدولي غش أو نصحا

(1) المصدر السابق، ص 224 - 225.

(2) المصدر نفسه، ص 225.

(3) ابن زمرك، الديوان: ص 375.

حيث أدَارَ ابن زمرك معاني الشيب والشباب على أساس التشبيه، مُستعينا بعناصر الكون حينما قرن حلول المشيب بانبلاج الصبح، والشباب بالليل، مشيراً بذلك إلى علامة الشيب التي تغزو الشعر، فيتحول من سواده الليلي إلى بياضٍ ناصع. والمشابهة هنا تحمل أكثر من دلالة توحى بالتقاطع، أو بالأحرى أوجه الشبه؛ منها أولاً، الدلالة اللونية المتمثلة في التحول من السواد إلى البياض. ومنها دلالة التعاقب، إذ إنّ النهار يعقبُ الليل، وكذا الأمرُ إذا وَلَّى عهدُ الشباب فإنه يفسح المجال للمرحلة التي تعقبه، وهي المشيب.

وقد بدت علامة المشيب للشاعر وهي تغزو شعر الرأس، وكأنما هي حاملة لِعَدْوَى البياض. وفي ذلك إشارة إلى تَسَارُع الزمن، وسيطرة هذا الإحساس على الإنسان في الفترة الأخيرة من حياته.

إن التعاقب في أطوار الحياة هو من سُنَنِ الله في خلقه، وعلى الإنسان أن يؤمن بهذه السُّنة، وأن يستخلص منها العبرة ويُفِيدَ من التجارب.

وعلى منوال هذه المعاني التي هي أقرب إلى الحكمة، يؤكد الشاعر في البيت الخامس تلك المفارقة القائمة بين المشيب بنصاعته، وبين وجه الحياة الذي تلفه الكآبة ويعلوهُ العُيُوسُ والقَتَامَةُ، فابْتِسَامَةُ ذاك تقترن بتعاسة هذا. وقد وَفَّقَ في توصيل هذه المفارقة باعتماد بنية التضاد التي تحققها كلمتا "بسمت، وكلحا". غير أن الإحساس بقتامة مرحلة الكهولة ينحسر ويتبدد لدى مَنْ أَعْدُوا في شبابهم عُدَّةً تكفل لهم الثواب وحسنَ المآل. لَئِنَّا فَهْمٌ لَا يَجْزَعُونَ من المشيب، بل يستقبلونه في ثقةٍ واعتزازٍ وإجلالٍ.

أما ابن زمرك، فيبدو أنه من غير هذه الفئة. إنه مَمَّنْ استسلموا لهواهم وانقادوا وراء شهوات النفس ومطالبها دون رادعٍ أو رقيب فكانت نهايته مؤسفةً، وكانت مرحلة مشيبه تعيسةً باكيةً.

إن هذا الإحساس بالكآبة والحزن في أواخر العمر يُعَدُّ من المعاني المحورية التي وظَّفَهَا شعراء المولديات في مقدمات الشباب والشيب، والغرض من ذلك هو الكشف عن حسرتهم وندمهم، في محاولة لإعداد النفس للتوبة، والإمساك بحبل النجاة. وهذا ما يكشف عنه الشاعر أبو القاسم عبد الله يوسف في قوله: <sup>(1)</sup>

(1) ابن الأحمر (إسماعيل بن يوسف بن محمد): نثر الجمان في شعر من نظمي وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 66.



لَمَّا بَصُرْتُ بِظَالِمَاتِ الشَّيْبِ فِي      شَعَرَاتِ رَاسِي وَاسْتَنَارَ ظِلَامُهَا  
وَذَكَرْتُ مَا أَسْلَفْتُهُ فِي مَا مَضَى      مِنْ مُوبِقَاتٍ رَاعَنِي إِجْرَامُهَا  
أَقْبَلْتُ أَطْلُبُ الْمَتَابَ وَأُنْكَه      صَعْبٌ عَلَى هَدْيِ النُّفُوسِ فِطَامُهَا

فقد استنار ظلام الرأس، وكان ذلك علامة تنبيه للشاعر كي يلتفت إلى ماضيه ويراجع نفسه. فإذا به يرتاع ويسكنه الفزع نتيجة ما اقترفه من خطايا وذنوب. وكان ذلك دافعا له لأن يسارع إلى مجاهدة النفس والتماس الغفران.

ولابن الخلف القسطنطيني وجه آخر للتعبير عن حالة الندم، وذلك بالبكاء، الذي يكشف عادة عن حالة نفسية متازمة قلقه. يقول: (1)

تَبَسُّمُ ثَفَرٍ لِلصَّبَاحِ شَنِيبُ      فَلَا حَ فَوْذٍ اللَّيْلِ مِنْهُ مَشِيبُ  
وَفَرَّتْ ظِلْيَاءُ الزَّهْرِ مِنْ قَائِصِ الضِّيَا      كَمَا ثَفَرَتْ خَوْفَ الْغَضَنِ ثَفَرِ نَيْبُ  
وَرَاغَ نَجِيبَ الْغَيْمِ زَا جَرُّ رَعْدِهِ      كَمَا ارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ الْجَلَا جَلِ ذَيْبُ  
وَادَرَّتْ جَفُونُ السُّحْبِ عِبْرَةَ مُزْنِهَا      وَقَدْ حَانَ مِنْ تِلْكَ النُّجُومِ غُرُوبُ

فقد أعلن - بداية - حلول الشيب الذي غزا رأسه من الجانبين، فكان نذيراً واضحاً بدنو الأجل، وتراجع تلك المرحلة المُشْرِقة من العمر، دون أن يدّخر خلالها ما ينفعه لآخرته. فكان نذير الشيب بمثابة ناقوس الخطر الذي بث في الشاعر مشاعر الرعب، خوفاً من المصير الذي ينتظره. وقد عبّر عن ذلك بأسلوب غير مباشر، حيث استعان بعناصر الطبيعة حينما كئى عن نفسه بالغيم السخي، وعن نذير الشيب بالرعد الزاجر الذي زرع فيه الخوف. فما كان إلا أن استجابت تلك السحب وادرت جفونها مطراً غزيراً. وقد أوحى هذه الصورة الاستعارية القائمة على التشخيص إحياء قوياً بنفسية الشاعر التي آلت إلى حالة من الحزن والحسرة والندم، فأجهشت بالبكاء علها تغتسل من أذرائها وما أسلفته من الخطايا، خاصة وقد أخذ نجمها يسير بخطى حثيثة نحو الأفول.

هكذا كان مقطع الشباب والشيب يحمل في الغالب صوراً قاتمة، تعكس ظلالاً من الحزن، وتشيع أجواء نفسية قَلَقَة، إماً حسرة على الشباب الذي تقضى وضيعة صاحبه في انتجاع اللذات، ومعانقة مغريات الدنيا وبريقها، دون أن يغتنم فيه فرصة للإعداد لآخرته. وإماً تفجعاً على ما آل إليه من ضعف الكهولة وعجزها، بعد أن حل بالراس نذير الشيب، هذا النذير الذي

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 407.

يُعمِّق الإحساس بالندم، ويصعد من مأساة الشاعر، لأنه لم يجد في رصيده ما يلقي في نفسه السكينة، ويخلق أمامه فسحة من أمل النجاة، فيتجه إلى تعنيف النفس وزجرها إذ تمادت في ضلالها طوال تلك الفترة المتقضية، ثم الاستسلام في النهاية للبكاء كوجه من وجوه التعبير عن قتامة الحاضر، والخوف من المصير، وحالة الانهزام. لينهي ذلك كله بالتوجه إلى الله سائلاً إياه الرحمة والمغفرة، ومتوسلاً برسوله الكريم.

## مقدمات ثانوية

إن المقدمات التي سبقت دراستها تعد أساسية في القصيدة المولدية، فهي واسعة الحضور، كثيرة التداول بين الشعراء. لكن إلى جانبها، ينبغي أن نشير إلى أن هناك مقدمات أخرى، تعد ثانوية؛ ومنها تلك التي تضمنت: التضرع والاستغفار، أو التسبيح بعظمة الخالق وذكر فضاله ونعمه. أو كانت في صورة اعتراف بالذنوب، مع الاستغفار والدعاء.

والذي يلاحظ أن هذا النوع من المقدمات لم يكن واسع الانتشار داخل هذا الشعر، قياساً إلى ما سبق الحديث عنه على الرغم من صلاته الوطيدة بالموضوع الرئيس الذي هو مدح الشخصية المحمدية، والذي كثيراً ما يتضمن التضرع إلى الله، والتوسل بنبيه واستشفاعه من خلال التركيز على صفة "الشفيع" التي تقترن بهذه الشخصية.

ولعل ما يفسر وجود هذه الظاهرة؛ ظاهرة غلبة حضور المقدمات التقليدية المعروفة، ما كان من أمر هؤلاء الشعراء الذين عانقوا - وبقوة - ذلك النموذج القديم الذي عرفت به القصيدة العربية، منذ أن حققت اكتمالها ونضجها في عصر ما قبل الإسلام.

وأكثر ما وردت هذه المقدمات الثانوية في شعر ابن الخلف القسنطيني، وذلك في مضامينها وصورها المختلفة التي سبق ذكرها. حيث نفع في مولديته "الرائية" على مقدمة صدر بها هذه القصيدة، تضمنت أساساً: الابتهاال والدعاء الذي يمازجه التسبيح بقدره الخالق، يقول: (1)

يَا مُزِيلَ الْأَذَى وَجَبَرَ الْكَسِيرِ  
يَا عَظِيمَ الرَّجَا، وَعَوْنَ الْفَقِيرِ  
يَا كَثِيرَ الْعَطَا، وَعَزُّ الْحَقِيرِ

يَا مُجِيبَ الدَّعَا، وَغَوَا الْأَسِيرِ  
يَا مُنِيرَ الدُّجَى، وَكَافِيَ الْبَلَايَا  
يَا إِلَهَ الْوَرَى، وَكَهْفَ الْأَيَامَى

(1) المصدر السابق، ص 479.

انت دُخْرِي وَمُنْقَذِي وَمَلَاذِي      انت عَوْنِي وَمُنْجِدِي وَنُصِيرِي  
ففي هذا اعتراف بعظمة الخالق، وبفضله على خلقه وبأنه جَلُّ جَلَالِهِ مَلْجَأُ كُلِّ مَنْ لَاذُ  
به، وَغَوْثُ كُلِّ مُسْتَغِيث. وهذا ما يمهّد للشاعر كَيْ يَتَوَجَّهُ إِلَيْهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى بِالدُّعَاءِ  
وَالِاسْتِغْفَارِ وَالِاسْتِرْحَامِ. فيقول: (1)

وَأَمَحُ دُثْبِي، وَاخْتُمُّ بِخَيْرٍ، وَكُنْ لِي      فِي حَيَاتِي وَمَوْتِي وَنُشُورِي  
وَكَشِفِ ضَرِي، وَعَافِنِي وَأَعِفْ عَنِي      وَقِنِي هَوْلَ مَنْكَرٍ وَنَكِيرٍ  
ثم يعود إلى ما بدأ به، فيجدّد مرة أخرى اعترافه بعظمة الله وفضله على خلقه، بل وعلى  
صفوة خلقه من الأنبياء والرسل. ويطمع في أن يمنّ عليه الخالق عزّ وجلّ بشيء من تلك  
العناية، يقول:

وَاسْتَجِبْ لِي بِمَا اسْتَجَبْتَ لَنُوحٍ      وَلَشَرِيكَتِ وَآدَمَ الْمَبْرُورِ  
وَاللُّوطِ وَالْخَلِيلِ، وَمُوسَى      وَلْعِيسَى الْفَتَى وَيَحْيَى الْحَصُورِ  
وَالَّذِي النُّونَ، وَالْعَزِيزَ، وَذِي الْكِفْلِ،      وَابْرَاهِيمَ وَالْإِسْحَاقَ وَالْيَسَعَ  
وَاجْلُ كَرَمِي، وَبَدِّلْ الْخَوْفَ أَمْنًا      وَأَمَحُ عُسْرِي بِآيَةِ التَّفْسِيرِ (2)

وقريب من هذه المعاني ما تضمنته مقدمة أبي حمو موسى الزباني التي جعلها صدرا  
لمولديته "الجيمية". إذ استهلها بالتذكير بعظمة الخالق وقدرته جلّ شأنه في إزاحة الضيق،  
وكشف الضرّ، وإغاثة المستغيث. يقول في هذا مناجيا ومتوسّلاً: (3)

يَا مَنْ يُجِيبُ نِدَا الْمُضْطَرِّ فِي الدَّيَجِ      وَيَكْشِفُ الضَّرَّ عِنْدَ الضِّيقِ وَالْهَوَجِ  
وَلَطْفُ رَحْمَتِهِ يَأْتِي عَلَى قَنَاطِرٍ      إِذَا الْقَنُوطُ دَعَا يَا أَرْزَمَةَ أَنْفَرَجِي  
وَمَنْ إِذَا حَلَّ خُطْبٌ وَاعْتَرَّتْ نُوبٌ      أَبْدَى مِنَ اللَّطْفِ مَا لَمْ يَجْرِ فِي الْمُهْجِ

وبعد إقرار هذه الحقيقة التي تؤكد الرعاية الإلهية للخلق، وقدرته سبحانه وتعالى التي  
تتحكم في كل الموجودات، ورحمته التي تسع كل شيء، يتوجه الشاعر بدعائه إلى ربّه في إيمان  
وثقة، علّه يظفر بالخلاص والنجاة. وليس ذلك على الله بعزيز، فقد خلص أنبياءه - من

(1) المصدر السابق، ص 479.

(2) المصدر نفسه، ص 479-480.

(3) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 152.



قبل- من الكرب العظيم. يقول في هذا المضمون على شاكلة ما جاء في مولدية ابن الخلوف  
الأنفة الذكر: (1)

إني دعوتك جُنَحَ الليل يا أملي	دعاء مُبْتَهَلٍ بالعَفْوِ مُنْتَهَجٍ
يا كَاشِفَ الضَّرِّ عن أَيُّوبَ حينَ دعا	قد مَسَّنِي الضَّرُّ فَكَشِفَ كَرْبَ كُلِّ شَجِي
انت المنجى لِنُوحٍ في سَفِينَتِهِ	وَمُخْرِجَ يُونُسَ مِنْ ظُلْمَةِ اللَّجَجِ
يا مَنْ وَقَى يُونُسَ الصَّدِيقَ كُلَّ أَدَى	لَمَّا رَمَوْهُ بِجُبِّ ضَيِّقٍ حَرَجِ

ثم يسترسل في ذكر بعض الأنبياء، وما حلَّ بهم من المحن. وكيف أن العناية الإلهية تتدخل في كل مرة لتخليصهم منها؛ فوقف عند حادثة سيدنا يعقوب وكيف أنه رُدَّ بصيراً بعد أن اتاه قميص يوسف. وكذا محنة سيدنا موسى وأمه حيث أُلْقِيَ في اليمِّ بأمر من الله، فأحاطه برعايته إلى أن رُدَّ سالماً إلى حُضْنِ أُمِّهِ. وأخيراً يتطرق الشاعر إلى تجربة نبيه محمد (ﷺ)، مع الكفار، وكيف أنه جلَّ شأنه كفاهُ كيدهم وجبروتهم. و يكون بذلك قد ولج موضوع القصيدة.

وقد تُبنى هذه المقدمات أيضاً على عنصر الاعتراف بالذنوب، وما يتعلق به من توبيخ للنفس وزجرٍ لها، ومخاطبتها بالعدُولِ عما دأبت عليه من الخطايا. ومحاولة إسداء النصيحة والوعظ، تمهيداً لطريق التوبة. ليمدَّ الشاعر بعد ذلك أكفُ الضراعة متوسلاً بربه مسترحماً إياه. يقول ابن الخلوف في مقدمة إحدى مولدياته: (2)

أَضَلَّنِي الْغَيُّ عَنْ سُبُلِ الْهَدَايَاتِ	لَمَّا امْتَطَيْتُ مَطَايِاتِ الضَّلَالَاتِ
وَلَوْ مُنَحْتُ مِنَ التَّوْفِيقِ مَوْهَبَةً	أَزَا حَنِي الرُّشْدِ عَنْ طَرِيقِ الْغَوَايَاتِ
أَنَا الْمَفْرُطُ فِي جَنْبِ الْإِلَهِ فَيَا	خُسْرَايَ قَدْ أَصَدُّ التَّفْرِيطُ مَرَاتِي
أَنَا الْمَسِيءُ، أَنَا الْغَرُّ الْكَذُوبُ، أَنَا الْخَبُّ الْخَوْوُنُ، أَنَا رَكْنُ الْإِسَاءَاتِ	مَا حِيلَتِي مَا اعْتَذَارِي إِنْ سُئِلْتُ وَقَدْ أَوْقَرْتُ ظَهْرِي بِأَوْزَارِ وَزَلَّاتِ
وَكَيْفَ لِي بِاعْتِذَارٍ لَا تَقُومُ بِهِ	لِي حُجَّةٌ عِنْدَ تَوْجِيهِهِ الْمَحَاجَاةِ

إنَّ الشاعر على وعي تام بما أسلف من الخطايا. وهو يُقرُّ إقراراً يقينياً بذلك الرُكَّام من الآثام والذنوب التي تعددت أنواعها واختلفت، إلى درجة أن عدَّ نفسه (رَكْنُ الْإِسَاءَاتِ)، وهو -

(1) المصدر السابق، ص 152.

(2) ابن الخلوف القسطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 400.

والأمر كذلك - قد ضاق بسيئاته، ولم يجد في رصيده ما يُخَوِّلُ له حتى الاعتذار، وفي ذلك تأنيب للنفس وتعنيف لها.

ثم يتحوَّل إلى مخاطبة جوارحه وحواسه بما يفيدُ التوبيخ والرَّدع، حتى تكفَّ عما تَمَادَّت في ارتكابه من المعاصي، قائلاً:

يا قلبُ حتى متى لا تنتهي أبداً	عن الثَّقَلِيبِ في مهمل الإِراداتِ
يا نطقُ حتى متى لا تُرَعَوِي أبداً	عن بثٍّ ما ليس يُغني من مقالاتِ
يا لحظُ حتى متى لا تنثني أبداً	عن لحظٍ ما ليس يُجدي من خيالاتِ
يا سمعُ حتى متى لا تتلذذ أبداً	عن سَمْعٍ ما ليس يُغني من مناجاةٍ
يا نفسُ حتى متى لا تكثفي، أو ما	عَلِمْتَ أَنْ غَداً يومُ المُجَازاةِ <sup>(1)</sup>

والذي يُسجل على هذه الأبيات هو هذا الضعف الفني، وهي تقترب من النثرية نظراً لسيطرة الطابع الخطابي الوعظي. لكنّها مع ذلك هادفة من حيث المعنى، أو المضمون. ففيها تذكير بالموت، وبيوم الحساب والمجازاة. وفيها نصيحٌ ووعظٌ بالعذول عن طرق الزيف والضلال.

وإذا كان الشاعر قد توجه باللوم والتوبيخ للجوارح، ففي ذلك إحساس بالذنب وإقرار به. وهو ما يجعله يَسْتَشْعِرُ الخشية، فيسارع إلى التماس المغفرة والرحمة، قائلاً: <sup>(2)</sup>

يا أرحمَ الراحمينَ العفو عن وجَلٍ	لَمْ يَنْهَهِ الْعِلْمُ عَنْ خَوْضِ الْجَهالاتِ
-----------------------------------	---

إلى أن يقول بعد أبيات: <sup>(3)</sup>

وكيف لا أرتجي عفوَ الإلهِ وَقَدْ	أبدَيْتُ عُذْرِي بِعَلَامِ الْخَفِيَّاتِ
وجئتُ مستشفعاً ممّا جَنَيْتُ بِمَنْ	نالَ الشفاعةَ في أهلِ الجنایاتِ

ومع الشاعر الثفري، نلتقي بهذا المضمون الذي يركز أساساً على عنصر الاعتراف بالذنوب ومحاسبة النفس وزجرها، كما هو الشأن في صدر قصيدته "اليائية" التي استهلها بدعوة النفس إلى التوبة، بعد أن انقادت وراء أهوائها، وامعنت في غيها فأوقعت صاحبها في شرك

(1) المصدر السابق، ص 400.

(2) المصدر نفسه، ص 400.

(3) المصدر نفسه، ص 401.

الإلثم ودائرة الخطيئة. وهي بذلك عدوُّ له، وعليه أن يقف لها بالمرصاد، وأن يحاربها، ويكبح جماحها، يقول في هذا المعنى (1) :

سَمَا لَكَ نُورُ الْحَقِّ لِلْحَقِّ هَادِيَا	فَخَفَضْتَ طَرْفًا عَنْ سَنَاءِ وَهَادِيَا
وَمَا زَالَ يَدْعُوكَ التَّقَى لَوْ وَعَى النُّهَى	فِيَا مُعْرِضًا هَلَا أَجَبْتَ الْمُنَادِيَا
وَمَا النَّفْسُ إِلَّا مِنْ أَعْدَائِكَ فَلْيَكُنْ	عَزِيمُكَ فِيهَا مَا يَسُوءُ الْأَعَادِيَا
فِيَا نَفْسُ كَمْ تَهْوَى الْهَوَى وَتُطِيعُهُ	وَلَمْ تَنْتَهُ لِمَا ارْتَكَبْتَ النُّوَاهِيَا
فَفِي الرُّشْدِ لَا تَزْدَادُ إِلَّا تَمَارِيَا	وَفِي الْغِيِّ لَا تَزْدَادُ إِلَّا تَمَادِيَا
وَلَوْ ثَمَرَ التَّوْفِيقِ أَصْبَحْتَ جَانِيَا	لِمَا كُنْتَ لِلْآثَامِ وَالذَّنْبِ جَانِيَا
وَلَا كَانَ قَلْبِي لِلْجَرَائِمِ قَاسِيَا	وَلَا كُنْتُ عَنْ دَارِ الْأَحْبَةِ قَاصِيَا

هذه النماذج المتقدمة الذكر، تؤكد وجود هذا النوع من المقدمات التي مهد بها شعراء المولديات لقصائدهم. وهي تبنى في مضمونها على مجموعة محاور؛ منها التسبيحُ بقدرة الإله وعظمته، وتَحْكُمُهُ في كل عناصر الكون. ومنها التضرُّعُ إلى الله، ونشدان رحمته وعفوه. يضاف إلى هذا الاعتراف بالذنب، وتعداد الخطايا، وتحسيس النفس بِثِقَلِ جُرْمِهَا، ومحاولة إسداء النصيح بالعدول عن سبيل الخطيئة، وإعلان التوبة، والإنابة إلى الله. كما كان لعنصر تعنيف النفس في هذا المقام حضوره بما يتبعه من توجيه اللوم والتأنيب والتحذير من سوء العاقبة. وكل ذلك إنما هو سعي من الشاعر لخلق الأجواء المناسبة كي يتوجه بالدعاء إلى الله، متوسلاً بشفاعة محمد (ﷺ)، آملاً في تحقيق التوبة والخلاص من المصير المُفْجِع.

وبعد، فإن المقدمة بجميع صيغها التي تقدم عرضها، من طليعية، وغزلية، ورحلة إلى البقاع، وشباب وشيب، وحمد وتسبيح، وتضرُّع واستغفار، واعتراف بالذنوب. قد شكلت لبنة أساسية في بناء القصيدة المولدية.

والملاحظة التي يمكن إبدائها بهذا الشأن، أن المقدمة التي تصدرت القصيدة المولدية كانت على نوعين؛ منها البسيط، وهو ما اكتفى فيه الشاعر بمقدمة واحدة، كأن تُفَرَّدَ للغزل، أو للشباب والشيب، أو الحمد والتسبيح أو ما سوى ذلك ومنها المركب، وهو ما اشتمل على مقدمتين أو أكثر.

أما البسيط، فلا يشكل حضوراً كبيراً، ومن أمثلة القصائد التي صدرت به، مولدية أبي

(1) يحيى بن خلدون، بغية الرواد، ج 2، 189.



حمو موسى الزباني "الجيمية" (1) التي قدّم لها بالتضرّع والاستغفار.

ومنها أربع قصائد (2)، هي مجموع ما وصلنا من مولديات شاعر القصر الزباني أبي عبد الله محمد بن أبي جمعة التلايسي؛ ثلاث منها قدّم لها بمقطع الشباب والشيب، والرابعة خصّها بالتشوق للبقاع المقدسة. ومن مولديات لسان الدين بن الخطيب، قصيدة واحدة (3)، مهدّ لها بمقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة. وكذلك الشأن بالنسبة لمولدية ابنه، عبد الله "الميمية" (4). وفي ديوان الشاعر ابن الخلوف القسنطيني نقع على مجموعة مولديات (5) اعتمدت المقدمة البسيطة، لكنّها تظل تشكل نسبة أقل بكثير إذا ما قورنت بتلك التي مهدّ لها بمجموعة من المقدمات.

أمّا عن النوع المركّب، فهو الأكثر شيوعاً، وهو ما شكّل من مزيج من المقدمات؛ فقد يقدم الشاعر لمولديته، بالغزل ثم الطلل، ليُتْبَعَ ذلك بمقطع الرحلة إلى البقاع المقدسة، على نحو ما فعل عبد الرحمن بن خلدون مثلاً في (بائيته) التي أنشدها بين يدي ملك المغرب في مولد عام 762هـ (6). حيث استهلها بقوله متغزلاً:

أَسْرَفَنَ فِي هَجْرِي وَفِي تَغْزِييِ      وَأَطْلَنَ مَوْقِفَ عِبْرَتِي وَنَحْيِي

إلى أن يصل بعد أبيات إلى الوقفة الطللية، فيقول:

اهْفَوْ إِلَى الْأَطْلَالِ كَانَتْ مَطْلَعَا      لِبَدْرِ مِنْهُمْ أَوْ كَنَاسَ رَيْبِ  
عَبَّثْتُ بِهَا أَيْدِي الْبَلَى وَتَرَدَّدْتُ      فِي عَطْفِهَا لِلدُّهْرِ آيُ خُطُوبِ

إلى أن يقول في مقطع الرحلة:

يَا سَائِقَ الْأَظْعَانِ تَعْتَسِفُ الْفَلَاحَ      وَتَوَاصِلُ الْأَسَادَ بِالتَّأْوِيِبِ

(1) ينظر: ابن خلدون نحي، بغية الرواد، ج 2، ص 152 إلى 154.

(2) عن هذه القصائد بالترتيب، ينظر: المصدر نفسه، ص 47 إلى 49.

- ص 72 إلى 75.

- ص 139 إلى 141.

- ص 164 إلى 166.

(3) ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 367 إلى 371.

(4) ينظر: المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 298-299.

(5) من أمثلة هذه القصائد: "اللامية"، ينظر: ابن الخلوف القسنطيني، الديوان، ص 82 إلى 106. و"الدالية"، ينظر: المصدر نفسه، ص 374 إلى 381.

(6) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 181 إلى 184.

وبهذه المضامين أيضاً، قدّم ابن زمرك لمولديته (النونية) <sup>(1)</sup>، التي افتتحها بالغزل قائلاً:

لَعَلَّ الصَّبَا إِنِّ صَافَحَتْ رَوْضَ نَعْمَانَ      تُؤَدِّي أَمَانَ الْقَلْبِ عَنْ ظَبْيَةِ الْبَانِ  
ليثني بعد هذا بالطلل، قائلاً:

لئن انكرت عيني الطُّلُولَ فَإِنَّهَا      تُمُتُّ إِلَى قَلْبِي بِزَكْرِ وَعَرْفَانِ  
ثم يختتم هذا القسم من القصيدة بوصف الرحلة إلى البقاع المقدسة، فيقول:

وَمِمَّا شَجَّانِي أَنْ سَرَى الرِّكْبُ مَوْهِنًا      تُقَادُّ بِهِ هَوْجُ الرِّيَّاحِ بَارِسَانَ  
ولا يخرج الشاعر يحيى بن خلدون عن هذا النهج في مولديته "النونية" التي تقدم بها إلى الملك أبي حمو موسى الزياتي في مولد عام 770هـ <sup>(2)</sup>، فقد بداها متغزلاً بقوله:

سَلَا الْقَلْبُ لَوْلَا لَوْعَةٌ وَشَجُونُ      تُمْ وَلَا يَدْرِي بِذَلِكَ شَوْوُنُ  
ثم تحوّل إلى الطلل فقال في مستهلّه:

عَهْدْتُ قَصِيحًا بِالْأَوَانِسِ رِنْعُهُ      فَأَعْجَمَ حَتَّى مَا يَكَادُ يُبَيِّنُ  
ليُنهِيَ صدر قصيدته متشوقاً لمَهْدِ الرسالة المحمدية، مفتتحاً ذلك بمخاطبة الركب العائد من أرض الحجاز:

أَلَا أَيُّهَا الرِّكْبُ الْمُخْبُونُ بِالضُّحَى      عَسَى لَكَ مِنْ أَرْضِ الْحِجَازِ ظُفُونُ  
أما الشاعر أحمد بن عبد المَنَّان الأنصاري في "ميميته" <sup>(3)</sup>، فقد جمع بين الطلل والغزل والرحلة، وأضاف الشباب والشيب، على هذا الترتيب، إذ استهلّها بقوله:

قِفْ بِالْدِّيَارِ فَهَذِهِ أَعْلَامُهَا      يُهْدِي إِلَيْكَ مَعَ النِّسِيمِ سَلَامُهَا  
ليقول متغزلاً بعد مطلع الطلل:

إِنِّي لِيُخْرِقُنِي أَوَارُ صَبَابَتِي      وَيُهَيِّجُنِي لِأَلْبَجَاتِ غَرَامُهَا  
ويعقبُ هذا، مقطع الرحلة، حيث يقول في مستهلّه:

(1) ينظر: ابن زمرك، الديوان، ص 493 إلى 497.

(2) ينظر: ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 215 إلى 218.

(3) ينظر: ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمى و إياه الزمان، مخطوط، الورقة 66، 68.

يا صاحبي عن الرُّكَّابِ حَدَّثَا      فَرَمَامُهَا مَا تُعْلَمَانِ ذِمَامُهَا  
لينهي بمقطع الشباب والشيب قائلا:

لَمَّا بَصُرْتُ بِطَائِفَاتِ الشَّيْبِ فِي      شَعَرَاتِ رَأْسِي وَاسْتَنَارَ ظِلَامُهَا  
وفي مولدية<sup>(1)</sup> لابن الخلوفا القسنطيني، نجده يجمع بين الشباب والشيب، التشوق لزيارة  
البقاع المقدسة، الغزل، ثم وصف الرحلة، يقول في مطلع هذه القصيدة:

تَبَسُّمَ نَفَرٍ لِلصَّبَاحِ شَنِيبُ      فَلَا حَافَؤَ اللَّيْلِ مِنْهُ مَشِيبُ  
ثم يُتْبَعُ هذا المقطع بالتشوق إلى موطن الرسول (ﷺ)، قائلا:

وَحَيِّ الْحَيَا وَادِي الْفَضَا وَأَهْلِيلِهِ      وَإِنْ شَبُّ مِنْهُ فِي الْفَوَادِ لَهَيْبُ  
ليتحوّل إلى الغزل قائلا:

بَعِثْكَ هَلْ تَذَرِينِ أَنْ مَدَامِيعِي      تُثِيرُ جَوَى مِنْهُ الْفَوَادِ يَذُوبُ  
وينهي بمقدمة الرحلة، فيقول:

يَمِينًا لَأَطْوِي شَقَّةَ الْبَيْدِ مُسْرِعًا      بِحَرْفٍ لَهَا مِثْلُ الرِّيحِ هُبُوبُ  
وفي مولديات أخرى، نجد الشعراء يكتفون بالمزاوجة بين نوعين من المقدمات، كما هو  
الحال -مثلا- عند الشاعر الثغري في (نونيته)<sup>(2)</sup> التي تقدم بها للملك أبي حمو موسى  
الزيرياني في مولد عام 760هـ، حيث قدم لها بالغزل، ثم التشوق للديار الحجازية. فافتتح الغزل،  
قائلا:

ذَكَرَ الْجَمَى فَتَضَاعَفَتْ أَشْجَائُهُ      شَوْقًا وَضَاقَ بِسِرِّهِ كَثْمَائُهُ  
إلى أن يقول متشوقا إلى موطن الرسول (ﷺ):

أُثْرَى أَرَى وَادِي الْعَقِيقِ وَرَامَةَ      وَيَلُوحُ لِي رَنْدُ الْحَجَّازِ وَبَائُهُ  
وكذلك فعل لسان الدين بن الخطيب في "ذاليتة"<sup>(3)</sup> التي انشدها في مولد عام 773هـ.

(1) ينظر: ابن الخلوفا القسنطيني، ديوان جنّي الجنّتين في مدح خير الفرقين، ص 407 إلى 417.

(2) ينظر: ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 44 إلى 47.

(3) ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 471 إلى 479.



وابو القاسم البرجي في "بائيته" <sup>(1)</sup>، وابن الخلوف القسنطيني في "عينيته" <sup>(2)</sup>، وابو حمو موسى الزباني في مولديته بمناسبة مولد عام 763هـ <sup>(3)</sup>.

كما زواج إسماعيل بن الأحمر بين الطلل والغزل في قصيدته التي أنشدها في مولد عام 799هـ بين يدي السلطان المريني أبي عامر عبد الله <sup>(4)</sup>.

وما ننتهي إليه هو أن هذه النماذج المتقدمة، تؤكد وجود نمطين من المقدمة التي تصدرت القصيدة المولدية؛ منها ما اكتفى فيه الشاعر بالبسيط، فَمَهَّد لموضوعه بمقدمة واحدة. ومنها ما كان مُرَكَّبًا من مقدمتين أو أكثر.

والسؤال المطروح بعد كل هذا: هل ثمة علاقة بين تلك المقدمات بأنواعها المختلفة، وموضوع القصيدة؟ وما طبيعة هذه العلاقة؟ وإلى أي مدى يتحقق الانسجام بين أجزاء القصيدة المولدية؟

---

(1) ينظر: بن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 295 إلى 299.

(2) ينظر: ابن الخلوف القسنطيني، الديوان، ص 347 إلى 364.

(3) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 97 إلى 99.

(4) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان، ص 378 إلى 382.



# الفصل الثاني

## علاقة المقدمات بالموضوع

- علاقة الطللية والغزلية بالموضوع
- علاقة مقطع الرحلة بالموضوع
- علاقة الشباب والشيب بالموضوع





إن الأسئلة التي تقدم طرحها تُحيلُ على قضية هي من الأهمية بحيث أسالت كثيراً من الحبر، واثارت كثيراً من قلق السؤال، لأجل معرفة سرّ التزام الشعراء بمثل هذه المقدمات. وهل وجودها كان لمجرد الوفاء لنهج القصيدة العربية القديمة، وأنها كانت مقحمة إقحاماً فحسب؟ وهذا يعني غياب العلاقة بينها وبين الغرض الرئيس، إلا ما يُقيّمه الشاعر على مستوى الشكل مما اصطلح النقاد القديم على تسميته بأساليب التخلص -الظاهرية- وهذا الشق من السؤال قد استهوى كثيراً من النقاد والدارسين، قديماً وحديثاً، وراحوا ينادون بانفصام العلاقة بين أجزاء القصيدة التقليدية، وبالتالي انعدام الوحدة أيّ كان نوعها.

فالنقاد القدامى اعتقدوا على حدّ قول نصرت عبد الرحمان: "بوحدّة البيت في القصيدة، وقسموا القصيدة إلى موضوعات لا يرتبط أحدها بالآخر، فجعلوا الطلل غير الغزل، ورحلة الصحراء غير المطر، فحطّموا بذلك وحدة القصيدة العضوية، وتركوها أشلاء متناثرة" (1).

ويفهم من هذا أن النظرة النقدية القديمة للقصيدة العربية كانت في الغالب نظرة جزئية، أو بالأحرى تجزئية، تناولتها على أنها مجموعة أغراض، حيث التفتت إلى كل غرض في صورته المستقلة لا إلى القصيدة على أنها كلّ متكامل يُفضي كل قسم منها إلى القسم الذي يليه في تداخل وانسجام معنوي، أو فلنقل -على الأقل- في ترابط نفسي شعوري. وهذا ما نُسّفَ وبِقُوّة ما تنطوي عليه من تجانس وانسجام وتوحد، وأحالتها إلى أشاتر مبعثرة، وإلى جسمٍ مقطّع الأوصال، لا يُوحّد بين أجزائها سوى الوزن الموحد، والقافية الموحدة.

ولا شك أن هذه نظرة قاصرة. وهي صادرة عن قراءة لهذا الشعر لا تتعدى حدود الشرح الكلاسيكي له؛ أو بالأحرى، حدود القراءة الأفقية التي لا تغوص في عوالم النص وأعماقه، لتستجلي أبعاده وقيّمه الفكرية والفنية. هذه الأبعاد التي من شأنها أن توصل الدارس إلى الإمساك ببعض الخيوط التي يمكن أن تُشكّل رابطاً قوياً، ونواة محورية للقصيدة، تلتقي عندها تلك الأقسام، وتُصبّ داخلها، فتبدو تلك الأغراض في ظاهرها متنافرة متباعدة، لكنها بالقراءة المتأنية العميقة تغدو منسجمة، ومتكاملة.

وعلى هذا الأساس، فمفهوم أغراض الشعر كما يصفه وهب أحمد رومية: "مفهوم يائس وضرير، بل لعله أبعد مفهومات نقدنا القديم عن الصواب وأشدّها إيغالاً في المغالطة واقواها

(1) عبد الرحمان نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى -عما 1976، ص 131. نقلاً عن خليف مي يوسف، القصيدة الجاهلية في المفضليات - دراسة موضوعية فنية، مكتبة غريب، مصر 1989، ص 168.

تعبيراً عن النظرة الجزئية الضيقة، وقصر النظر<sup>(1)</sup>.

وهو الذي يُضيف بهذا الشأن ما نصّه: "أما مصطلح الأغراض، فمصطلح يُدمّر الإحساس بوحدة القصيدة، ويكافح النظرة العميقة إلى رمزيّتها، ويصادر التفكير في طبقات المعنى، ويشوّب فضاءها النفسي بكدرّة قاتمة ويلغي "مقولاتها" الأم"<sup>(2)</sup>.

واللافت للنظر أنّ هذا الموقف النقدي القديم لم يقتصر على فئة معينة دون غيرها، بل هو ظاهرة لا تكاد تغيبُ عن أي مصنّف نقدي، سواءً أكان حضورها ظاهراً مُصرّحاً به، أم ضمناً يُشار إليه.

والأمر متعلق هنا بالحديث عن القصيدة الطويلة، أو ما اصطلح عليه حازم القرطاجني بالقصيدة المركبة، التي تتسع لمجموعة من الأغراض، كالوقفة الطللية، والغزلية، ورحلة الشاعر في الصحراء ووصف مشاهداتها، وما تنتهي إليه بعد ذلك من مدح أو فخر أو هجاء، أو رثاء، أو سوى ذلك. وقد تطرق هؤلاء النقاد لكل غرض من هذه الأغراض بصورة مستقلة، بحيث لم يَلْتَفِتُوا إلى ما يوجد بينها من روابط. وهكذا: "تمزّقت القصيدة شذراتاً اشتاتاً، وتمزقت بذلك وحدتها التي أصلها الشعراء، وعبث بها النقاد فافسدوها"<sup>(3)</sup>.

ومن علامات نظرتهم الجزئية أيضاً، اختيارهم لجزء من القصيدة، قد يصل إلى بيت واحد يؤسسون من خلاله موقفاً نقدياً إزاء شاعر معين.

والكلام نفسه يقال عن عناية هؤلاء بالمطلع والخاتمة، إذ يُصدرون أحكامهم على القصيدة كلّها، أو على شعر الشاعر، انطلاقاً من هذه الجزئية الصغيرة داخل ذلك الكل المتكامل.

ولا شك أنّ في مثل هذه الأحكام النقدية كثيراً من التجنّي، حيث اضرتّ ببنيّة القصيدة العربية، وألحقت بها تصدّعاً. وهذا ما أكّده عبد الله التطاوي، حينما رأى أن الناقد القديم انشغل "بجزئيات القصيدة بعد تمزيقها في ثنائياً تحليلية لها حتى كاد يشوّه صورتها الكلّية ومعمارها المتراكب. وبذا، أصبح النقاد شركاء في هذا التمزيق المُفتعل من جانبهم. وإذا وجدنا للشاعر مبرراً نفسياً أو فنياً حول ما قد يذهب إليه من تعدّد جزئيات النظم، يبقى موقف الناقد

(1) رومية وهب أحمد، مقال: "أغراض أم رموز"، عالم المعرفة، شعرنا القديم و النقد الجديد، العدد: 207، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، ص 141.

(2) المرجع نفسه، ص 179

(3) المرجع نفسه، ص 145.



غير مُبرَّر من الجمود والنمطية، إذ ظلَّ مشغولاً بتلك الجزئيات. الأمر الذي دفعه أحياناً إلى الحكم على بيت واحد من القصيدة بأنه أفضل ما قالته العربُ في فن ما من فنونها" (1).

وقد عمَّق فريق من النقاد المحدثين هذه النظرة الجزئية، وسَعَوْا إلى ترسيخ فكرة تمزُّق القصيدة، على نحو ما نجد في موقف محمد غنيمي هلال حينما تحدَّث عن أجزائها فقال: "إنَّ هذه الأجزاء - بما تشتمل عليه من وقوف على الأطلال وذكر الديار والحبیب، والرحلة إلى المُحب، ثم المدح - لا صلة في الواقع بينهما" (2).

فهو ينفي نصياً قاطعاً وجود أية علاقة بين تلك الأغراض داخل القصيدة الواحدة. وبكل تأكيد أنَّه نَظَرَ إليها على اعتبار ما يتضمَّنُه كل غرضٍ على حدة، ولم يحاول البحث في طبيعة الصِّلة التي يمكن أن تنشأ بين تلك المضامين إذا ما تأملنا القصيدة على أنَّها تشكل كياناً متكاملًا. وأنَّها تمتلك وحدة في الشعور؛ أو الأخرى توحِّدًا على مستوى التجربة الشعورية، ممَّا يمكن أن يكون كفيلاً بأن يُقَرَّب بين تلك - الأغراض - على اختلافها في الظاهر. وأنَّ يَدَّ ما يعلوها من تنافر أو تباعد. فالذي يهدي إليه العقل أنه من غير الممكن أن نتصوَّر بأن الشاعر العربي القديم، سواء أكان من المؤسسين أم من المُقلِّدين قد عمَدَ إلى رَصْف تلك الموضوعات بتجميعها داخل قصيدة واحدة، دونما هدفٍ أو رابطٍ يشدُّ بعضها بعضاً.

ويقود في النهاية إلى تحقيق "مقولة النص" (3) التي يريد أن يوصلها إلى المتلقي من خلال نصّه.

أمَّا الشقُّ الثاني من السؤال، فهو الذي يُمثِّله ذلك الفريق من النقاد الذي وقف على الطرف النقيض للرأي المتقدم، وراح يلتمس السبُل التي توصله إلى إقرار الوحدة في القصيدة القديمة. وكان سؤاله: ما نوع الوحدة التي تُشدُّ ذلك البناء؟ أو بالأحرى: ما طبيعة الروابط التي تجمع بين تلك الموضوعات المتعددة؟

لَقَدْ تطرَّق النقد القديم إلى قضية الوحدة في القصيدة التقليدية فأشار إليها ابن قتيبة

---

(1) التطاري عبد الله، مدخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ط2، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1996، ص 62.

(2) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط 1، دار العودة، بيروت-لبنان، 1982، ص 171.

(3) "مقولة النص". هي عبارة د. إبراهيم عبد الرحمان. استخدمها عند حديثه عن وحدة القصيدة العربية القديمة، واعتراضه على مصطلح "الأغراض". وذلك بالنظر إلى تلك القصيدة على أنَّها نصٌّ، لا على أنَّها مجموعة أغراض. ينظر: رومية وهب أحمد، مقال: "أغراض أم رموز"، عالم المعرفة، شعرنا القديم و النقد الجديد، العدد 207، ص 148.

إشارة تكاد تكون خفيفة وغير تامة<sup>(1)</sup>، حينما قدّم تبريراً نفسياً لوجود تلك المقدمات إلى جانب الموضوع الرئيس (المدح). فيكون بذلك قد وضع لمسات الوحدة النفسية في القصيدة. حيث تنتظم الأغراض، ويتقدم غرض على غرض كما يتقدم السبب على المسبب. "فليست أغراض القصيدة العربية مهُوَّشة النظام بلا قصور في الترتيب، وإنما هي تنتظم في النفس انتظام السبب وتأخيه مع المسبب"<sup>(2)</sup>.

غير أن ابن قتيبة ركّز تركيزاً كلياً على دائرة التلقي، وأهمّل في ذلك تجربة المبدع، وكان بهذا قد "نأى عن الحقيقة، حين أغفل طبيعة الواقع النفسي لدى المبدع، وحول حواراً إلى منطقة التلقي و الجمهور. فسقطت من بين يديه -عمداً- منطقة الإبداع على خطرها وأهميتها في رؤية العمل الفني بشكل متكامل"<sup>(3)</sup>.

والحقيقة أن النقد القديم قد ركّز في الغالب على المتلقي، أو المستمع، ولا شك أن للإنشاد دوره في بلورة هذا التوجه، حيث كان الشعر يُنشد في الأسواق وقصور الملوك والأمراء. وغيرها من المجالس التي كانت فضاء للسمع.

لذا، كان من الطبيعي أن يهتم النقد العربي أكثر بما يحدثه الشعر من تأثير في السامعين، وأن يدعو الشاعر إلى أن يسعى قدر جهده - إلى تعميق ذلك الأثر.

وقد حدا ابن رشيق حدو ابن قتيبة في الاهتمام بدائرة التلقي حينما قدّم تبريراً نفسياً لمقدمة النسب<sup>(4)</sup> مثلاً، في محاولة لتأكيد الوحدة النفسية في القصيدة العربية.

أما في النقد الحديث، فبقدر ما تعالت أصوات الفريق الذي أنكر توافر الوحدة النفسية في القصيدة العربية القديمة، كانت في الطرف المقابل أصوات تردّ عليها، وتسعى إلى الكشف عن طبيعة ذلك التوحد الذي يربط بين عناصر البناء التقليدي. وتحقيقاً لهذه الغاية ركّزوا أكثر على أساس الوحدة الشعورية، أو الوحدة النفسية التي من شأنها أن تخلق نوعاً من التوحد الموضوعي وإن تعددت أجزاء القصيدة وموضوعاتها. ذلك أن التوحد النفسي "تلتقي في إطاره الموضوعات... فما لاشك فيه أن وحدة التجربة تقوّد إلى اتساق الشاعر، ومن ثم إلى وحدة

(1) لأنه أقرّ هذه الوحدة النفسية ابتداءً من مقطع النسب ثم الرحلة، ليصل ذلك بالمدح. أما عن الطلل والرحلة الجماعية "الظنية"، فقدم لها تعليلاً اجتماعياً واقتصادياً.

(2) عامر فتحي، من قضايا التراث العربي - الشعر و الشاعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 29.

(3) التطاوي عبد الله، مدخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ص 63.

(4) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 225.

الموضوع مهما بدأ مُعزِّقاً من حيث الظاهر" (1).

ويُضيف التطاوي في موضع آخر بهذا الشأن قائلاً: "فَمَثَلُ هذا التمزُّق اتَّعَدُّ الموضوعات إذا ما احتواه واقع نفسي متشابه ومتداخل، فلا بُدَّ وقتئذٍ أن يقتربَ من منطقة التَّوَحُّد الموضوعي، والأُسْقُطنا من حسابنا أهمية التجربة الشعرية وخطرها في ضبط حركة القصيدة العربية وإحكام منهجها وتوجُّهاتها" (2).

من هنا، ثار أنصار هذا الفريق ضد فكرة تجزئة القصيدة العربية القديمة، وغلطوا كثيراً مفهوم الأغراض (3)، داعين إلى ضرورة قراءتها على أنها بناء متكامل، لا على أنها أغراض مستقلة، لأن تلك الأغراض في النهاية "ليست إلا أقنعة فنية مختلفة يتراءى من ورائها موقف نفسي واحد" (4).

والذي نفهمه من هذا القول أنه على قارئ هذا الشعر ألا يقف به عند حدود القراءة الأفقية التي تغيب كثيراً قيمه الفكرية وأبعاده العميقة، بل عليه أن يغوص في عمقه، ساعياً إلى الكشف عما تُخفيه تلك الأقنعة، أو بالأحرى عما تُحيلُ إليه تلك الرموز. وقد التفت الدكتور إبراهيم عبد الرحمان إلى هذا الجانب فقال: "ونلاحظ فيما يتصل بتعدد الأغراض في القصيدة القديمة أن الشاعر قد اتخذ من طريقته الخاصة في عرض هذه الأغراض وسيلة إلى خلق روح عام ينبثق فيها ويربط بينها على اختلافها ربطاً موثقاً يخلق منها بناءً موضوعياً متكاملاً، ويُحيلُها في هذه القصيدة وتلك إلى أشكالٍ فنية خالصة، تعكس بطريقة رمزية موقفاً بعينه" (5).

وانطلاقاً من موقف هذا الفريق الأخير، واعتماداً على أساس الوحدة النفسية، أو وحدة الشعور وما تحققه من تقارُب وتآلف وانسجام داخل البناء. وأخذاً بمبدأ رمزية الأغراض داخل القصيدة، سأل الكشاف عن علاقة تلك المقدمات بالموضوع الرئيس في القصيدة المولدية،

(1) الطاوي عبد الله، مدخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ص 84.

(2) المرجع نفسه، ص 79.

(3) ينظر: رومية أحمد وهب، مقال: "أغراض أم رموز" سلسلة عالم المعرفة، شعرنا القديم والنقد الجديد، العدد 207، ص 141.

(4) المصدر نفسه، ص 190.

(5) عبد الرحمان إبراهيم، مقال: "من أصول الشعر العربي القديم، الأغراض و الموسيقى -دراسة نصية"، مجلة فصول: تراثنا الشعري، العدد (2)، المجلد (4)، يناير، فبراير، مارس 1984، ص 26.



لأتساءل: ما طبيعة العلاقة التي تربط تلك المقدمات بمديح النبي (ﷺ)، ثم مدح السلطان؟ وإلى أي مدى استطاع هؤلاء الشعراء أن يحققوا الربط والإحكام داخل هذا البناء؟

لقد اتضح لي من خلال القراءة المتأنية لمضمون هذه القصائد أن ثمة خيطاً رفيعاً يشد عناصر ذلك البناء، ويجعل من القصيدة كلاً متكاملًا، ويدأ لي أن شاعر المولديات غير بعيد عن شعراء المدح بالنسبة لسائر الأشخاص. من حيث الجو النفسي العام الذي ينطلق منه لحظة الإبداع. وتحديدًا، بأن يحاول أن يظهر بمظهر الضعف الذي يستدعي الشفقة والعطف في كل جزء من أجزاء القصيدة. كل ذلك لأجل الظفر بالجزء الحسن، وهو هنا جزء معنوي. ويصبح هذا الجانب، جانب استثارة مشاعر الممدوح، أو إثارة الشفقة فيه هو نواة القصيدة ومحورها الذي تصبُّ في إطاره مضامين تلك الموضوعات المتعددة.

وإذا كان هذا العنصر يُشكِّل عامل توحُّد نفسي داخل المولدية، من خلال ما يُحقِّقه الشاعر من تأثير في المتلقي، فإن هناك أساساً آخر مصدره التجربة الشعورية للمبدع. ويتصل بتلك الجدلية التي تصنَّعها مشاعر اليأس والأمل، الحزن والتفاؤل، الإحساس بالفشل ومحاولة الإمساك بأسباب النجاة والفوز، وغيرها من الثنائيات الضدية المتصلة بهذا المزيج من المشاعر المبتوثة في القصيدة المولدية، ابتداءً بالمقدمات، وانتهاءً بالموضوع، كما سيتضح لاحقاً.

ولا شك أن لهذا النمط الشعوري المركب دوره في خلق نوع من التآلف والانسجام وتحقيق الوحدة النفسية التي من شأنها أن تؤلف بين تلك الأغراض على اختلافها. وهو الأمر الذي أكدّه عبد الله التطاوي حين قال: "التوحُّد الموضوعي يتحقق من خلال تلك الاضطرابات النفسية بين حزن وسعادة" (1).

وإضافة إلى ما سبق، فإنه ينبغي لنا أن نشير إلى أن الشاعر الذي يمدح الرسول (ﷺ)، ويشيد بذكرى مولده إنما ينطلق من إحساس صادق محدد وواضح لا تعتريه المراوغة ولا يداخله الشك، إنه حب الرسول (ﷺ)، ذلك الحب الذي نجدّه مبثوثاً في ثنايا القصيدة فَيُطَالَعُنَا بفيضه في مطلعها مع الوقفة الطللية، وفي مقطع النسب، ليمتدُّ إلى حديث الرحلة في الصحراء، حين يُمعِنُ الشاعر في تصوير ذلك الشوق المُتَوَهِّج والحنين الجارف إلى رؤية الحبيب، والذي كان باعنا أساساً لرحلته، ليربط حديث الرحلة بإظهار اللهفة إلى البقاع المقدسة ثم التفَرُّل بها. وليس كل هذا الحب الذي نقرأه في هذه المقدمات إلا امتداداً

(1) التطاوي عبد الله، مدخل و مشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ص 79.



للحب المحمدي الذي ينكشف لنا أكثر من خلال مدح النبي (ﷺ)، في القسم الثاني من المولدية.

وبعد، فإن مبدأ رمزية الأغراض الذي سبقت الإشارة إليه، يشكل أساساً هاماً في دعم هذه الجوانب التي تسهم بشكل فعال في تحقيق ذلك التوحد الشعوري بين تلك الموضوعات التي تبدو مختلفة في الظاهر، وتبدد ما يعلوها من تباعد وتنافر. فتغدو مع تعددها - وكانما هي وحدة واحدة، تقوم وحداتها الصغرى على مبدأ التكامل والانسجام، لا الاستقلال والاختلاف.

وفي ضوء ما تقدم، سأحاول الكشف عن طبيعة الوحدة النفسية، أو الشعورية، ومدى توافرها داخل القصيدة المولدية. وما مستوى تكامل تلك المقدمات وصلتها بالموضوع؟

## علاقة الطللية والغزلية بالموضوع

أشير بداية إلى أنني جمعت بين الطللية والغزلية، نظراً لما يوجد بينهما من تقارب وتداخل في المعاني إلى درجة لا يمكن الفصل بينهما في كثير من القصائد، خاصة تلك التي لا يقتصر فيها الشاعر على الجانب الوصفي ونقل مشهد الديار الخربة وذكر عوامل الهدم. إنما يتعداه إلى تصوير حالته النفسية إزاء الطلل، ويربط ذلك بالحبیب الذي افتقده. وقد يسترسل في تعداد صور المعاناة والمكابدة، وذكر ما يعتريه من لواعج الشوق وآثار الهجر وألم الفراق. وغير ذلك مما يدخل ضمن محور النسيب.

أما السؤال الذي يتبادر إلى الذهن ونحن إزاء قصيدة تتصدرها طللية أو غزلية، مع أن موضوعها الأساسي هو مدح الرسول (ﷺ)، والإشادة بذكرى مولده، فصيغته: ما مبررات حضور مثل هاتين المقدمتين؟ وهل هناك صلة حقيقية بينهما وبين الغرض الرئيس؟

إن القراءة المعجّلة، والفهم السطحي لايسعفان القارئ لهذا الشعر في تشكيل قناعة بوجود صلة واضحة بل ربما كان التنازع والتنافر والاختلاف هو الانطباع الأول الذي يسجله. غير أن الوقفة المتأنية والتأمل العميق في طبقات المعنى، وما تحيل إليه دلالات لغة النص الشعري، على اعتبار أنها لغة إيحائية بالدرجة الأولى، لهُوَ جانب كفيل بأن يبيح بخبايا النص؛ أو بالأحرى من شأنه أن يقود القارئ للاهتمام إلى تلك الوسائل والوشائج التي يعتمدها الشاعر للربط بين المقدمات والموضوع.

ولقد كان الرمز من أهم تلك الأدوات الفنية التي استعان بها شعراء المولديات في تحقيق هذه الغاية. فإذا كان الشاعر قد وقف - في الظاهر - على ديار الحبيب واثارت في نفسه كوامن الحب ولواعج الأسى، فإن هذه الديار، هي في حقيقتها من نوع خاص؛ قد تكون المساجد

مثلاً، وقد تكون دياراً محصورة داخل بيئة مكانية محددة، لا تخرج عن محيط البقاع المقدسة، وبالتالي تحيلنا القرينة المكانية هنا على أن هذه الديار لا تكشف إلا عن حبيب واحد وهو الرسول(ﷺ).

فحينما نعود إلى "يائية" أبي حمو موسى الزياتي، نجده يستهلها بقوله:

قِفَا بَيْنَ أَرْجَاءِ الْقَبَابِ وَبِالْحَيِّ      وَحَيِّ دِيَارًا لِلْحَبِيبِ بِهَا حَيِّ  
وَعَرِّجْ عَلَى نَجْدٍ وَسَلْعٍ وَرَامَةٍ      وَسَائِلْ فَدْتُكَ النَّفْسُ فِي الْحَيِّ عَنْ مَيِّ

فالقباب هنا، رمز للمساجد، أو بالأحرى لمسجد الرسول(ﷺ). وبالتالي، يكشف لنا الرمز مباشرة على أن الحبيب المقصود في الشطرة الثانية ليس إلا المصطفى(ﷺ). وتؤكد لنا هذه الإحالة أكثر حينما نقف على بقية المعالم أو الأماكن التي ردد بعض أسمائها في هذين البيتين، ومنها: "الحي" الذي غالباً ما استخدمه شعراء المديح بعامة ليشيروا به إلى مكة. بالإضافة إلى "نجد" و"سLEC" و"رامة". وكلها من متعلقات الشخصية المحمدية.

وعليه فإن "مي" التي هام بها قلب الشاعر، وراح يسائل عنها في الحي ليست إلا رمزاً لشخص الرسول(ﷺ). وهي هنا امرأة فنية، وليست حقيقية كما قد يفهم من الظاهر.

ثم إن بيتي الطلل هنا لا يخلوان من تسعات الحنين ولفحات الشوق التي نتحسسها من خلال حرارة التحية التي يرسلها الشاعر إلى ديار الحبيب. وقد عمق هذا الإحساس بواسطة التكرار اللفظي المتمثل في فعل "حي" الذي وظفه في بداية الشطرة الثانية ونهايتها.

وهو حين يكثف من استحضاره لمواطن الحبيب في الشطرة الأولى من البيت الثاني، فإنه يشبعه بوهج الحنين، ولهفة التطلع إلى الزيارة.

أما هذا الحنين المتوهج الذي يشيعه الطلل، وكذلك الغزل كما سيأتي في هذه القصيدة، فإنه لا يمكن أن ينفصل عن حنين الشاعر للرسول(ﷺ).

وحين نصل إلى مقطع النسب من هذه المولدية، يبدو لنا الشاعر عاشقاً معذباً يعاني مرارة الفراق وأثر البعد، ويكتوي بنار الشوق والحنين، وفرط الصباغة. يقول:

وقل ذلك المُنْزِيَّ المَعْدَبُ بِالْهَوَى      يَمُوتُ وَيَحْيَا، فَارِثُ اللَّمِيَّتِ الْحَيِّ  
وَيْتُ لَهُمْ وَجْدِي وَفَرَطُ صَبَابَتِي      وَأَرْوِ حَدَثِي، فَهُوَ أَغْرَبُ مَرْوِي  
يُعْذِبُنِي شَوْقِي وَيُضْعِفُنِي الْهَوَى      وَقَلْبِي عَلَى جَمْرٍ مِنَ الشَّوْقِ مَحْمِي  
لَيْسَتْ ثِيَابُ السَّقَمِ فِي دَوْحَةِ الْهَوَى      وَقَدْ صَبَغْتُ فِي حَبِّهِمْ لَوْنُ عَدِي

تَحَلَيْتُ فِي أَهْلِ الْهَوَىٰ بِهَوَاهُمْ      فَمَالِي سِوَى زِيِّ الْمَحَبَّةِ مِنْ زِيٍّ  
وَصَبَرْتُ إِذَا هَبَّتْ تُسَيْمَةٌ أَرْضِهِمْ      عَلَى شَجَرَاتِ الْبَانَ أَوْ قُضْبٍ تُنْمِرِي  
أَمِيلُ بِهَا شَوْقًا إِلَيْهِمْ وَأَنْتُزِي      كَمَا يَنْتُزِي قَدْ الْحُسَامُ الْفَرَنْدِي<sup>(1)</sup>

إنَّ القارئ لهذا الغزل، وهذه المعاني، يشعر من الوهلة الأولى أنه أمام تجربة حب حقيقية، ومغامرة غرامية عاشها الشاعر، لا تختلف في شيء عن تلك التي عرفناها لدى عشاق العرب في تراثنا الشعري القديم، فقد حاول أبو حمّو أن يلمّ بتقاليد المقدمة الغزلية ومضامينها المعروفة، حيث أشار إلى ما يعتري المحبّ من ضنّ الحبّ وعذابه، إلى درجة الإحساس بالموت في غياب الحبيب. ودلالة الموت هنا تشير إلى ما يعانيه من خواء عاطفي وفراغ قاتل. كما نقل إلينا ما يتكبّده من آثار الوجع، وعذابات الهجر ولفحات الشوق التي تعصف به فتُسكّن بجسمه الضعيف الخور والسقام. ولم يفتّه أيضاً أن يُحدثنا عن ذلك العامل الطبيعي في المحبّين، والمتمثل في هبوب الرّيح من جهة مواطن الحبيبة. وقد عبّر عنها هنا بكلمة: "تُسَيْمَةٌ" في صيغة التصغير التي تحمل معاني الرقة واللطف والمداعة، ممّا يتلاءم ورقّة الحبيب، فكلمًا هبّ النسيم من أرضه استجابت له النفس تلقائياً، بما يُثير فيها من حرارة الحنين وفرط الشوق.

وإذا كنّا نفهمُ هذا الغزل - كما أسلفْتُ - على أنّه غزل تقليدي قد يصدق على أية امرأة يتغزل بها شاعر، فإن توخي العمق في فهم هذا النص، وتتبع القرائن، ومحاولة الإمساك بالكلمات المفتاح، هو ما سيكشف لنا على أنّ هذا الغزل رمزيّ، وأن هذا الحبيب غير ذاك، وهو لا يخرج عن شخصية الرسول (ﷺ)، وأنّه من قبيل الغزل الصوفيّ، أو كما يسمى بالحبّ المحمّدي.

وإذا كان الحبيب قد اتضح من مطلع هذه القصيدة - في الطللية - فإن القرينة تُطلّ علينا مرة أخرى ضمن مقطع النسيب، حينما نصل إلى قول الشاعر:

وَأَصْبُو إِلَى أَرْضِ الْحَبِيبِ وَمِنْ بَهَا      مَتَى مَا سَرَى عَرَفَ النِّسِيمِ الْحَجَازِي<sup>(2)</sup>  
ففي كلمة "الحجّازي" دلالة قوية على أن الحبيب لا يخرج عن شخص الرسول (ﷺ)، لأنّ "الحجّاز" من متعلقات الشخصية المحمّدية ويضيف قائلًا بخصوص هذا المعنى: <sup>(3)</sup>

فَيَا أَهْلَ نَجْدٍ أَنْجِدُونِي عَلَى الْهَوَىٰ      فَإِنِّي فِي بَحْرِ مِنَ الشَّوْقِ لُجَجِي

(1) المصدر السابق، ص 65-66.

(2) المصدر نفسه، ص 66.

(3) المصدر نفسه، ص 66.



فكلمة "نجد" هي قرنية أخرى تؤكد صواب ما ذهبنا إليه ولا يبقى مجال للشك في أمر هذه الشخصية -الحبيبة- حينما يصل إلى قوله: (1)

وَيَا أَسْفَى يَوْمَ الْحَسَابِ وَيَا أَسَى  
إِذَا كَانَ سَعْفِي عِنْدَكُمْ غَيْرَ مُرْضِيٍّ  
إنه يخشى يوم الحساب ما لم يرض عنه الحبيب، فمن ذا الذي يكون رضاه كفيلاً بنجاة الشاعر يوم الحشر؟. إنه بكل تأكيد حبيب من نوع خاص يختلف عن سائر البشر. لقد ألبس الشاعر وشاحاً دينياً مقدساً حين ملكه سلطة الشفاعة، فأشار بذلك إلى حبيب واحد لا يحتمل غيره، هو النبي محمد (ﷺ) الذي خُصَّ بالشفاعة دون سواه من سائر الأنبياء والرسل.

هذا هو مضمون المقدمة التي صدرَ بها الشاعر مولديته، فما موقفنا منها بالنظر إلى القصيدة ككل؟ هل نعدّها جزءاً مستقلاً مفصلاً عن الموضوع؟ أم أنّها تشكل وحدةً أساسية داخل بنية متماسكة، هي النص ككل. وبالتالي، فهي جزء من بناء عام لا يمكن الاستغناء عنه؟.

إنّ هذه المقدمة تحمل من المعاني ما لا يدعُ مجالاً للشك في أن حبيبة الشاعر ليست امرأة حقيقية، إنّما هي الحبيبة الرمز.

وبعد كل هذا يمكننا القول في اطمئنان، إن هذا الغزل ليس إلا غزلاً رمزياً طوّعه الشاعر لينسجم وموضوع المولدية. ومن هنا تنكشف لنا طبيعة العلاقة بين مقطع النسيب والفرض الرئيس.

ثم إنّنا ينبغي أن نسجل بأن المعاني التي وظّفها الشاعر في مقدمتي، الطلل، والغزل، إنّما تقدمه في صورة هزيلة، وأنّه مغلوب على أمره. وهو بذلك يحتاج إلى من يأخذ بيده ويخرجه من تلك الحالة الكثيبة وذلك اليأس والضيق النفسي. إنّهُ باختصار، يستغيث ويستشفع، وليس ذلك إلا بشفيع الأمة محمد (ﷺ). وهذه رابطة أخرى تجمع بين الطللية، الغزلية، والموضوع.

وفي مقدمة أبي القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان التي مهد بها لمولديته "الميمية"، يمثّل أمامنا الشاعر أيضاً في صورة الضعيف المهزوم، الذي يستحق الشفقة والرحمة، حيث يقول في

(1) المصدر السابق، ص 67.

قِفْ بِالْدَيَّارِ فَهَذِهِ أَعْلَامُهَا  
وَإِذَا وَقَفْتَ بِهَا فَحَيِّ رُيُوعَهَا  
لِتَجُودَ هَاتِيكَ النُّجُودُ وَتُنْتَحِي  
فَتَعُودَ رَوْضًا دَبَحَتْهُ يَدُ الْحَيَا  
يَا نَظْرَةً أَرْسَلَتْهَا فِي عَبْرَةٍ  
وَاطْلَتْ بَيْنَ كَنَاسِهَا وَعَرِينَهَا  
ذَكَرَى حَبِيبٍ مَا ذَكَرْتُ عَهْدَهُ  
يُهْدِي إِلَيْكَ مَعَ الشَّرِيمِ سَلَامُهَا  
وَذَرِ الْمَدَامِ مَعَ يَسْتَهْلُ غَمَامُهَا  
تَلُكُ التَّهَائِمُ بِالْدمُوعِ سَجَامُهَا  
وَيَمِيلُ رَأْيَا أَثْلَهَا وَيَشَامُهَا  
بَيْنَ الطُّلُولِ فَشَاقَنِي أَرَامُهَا  
لَهْفِي فَطَالَ بَايْتُنِي إِزْرَامُهَا  
إِلَّا وَصَالَ عَلَى الضُّلُوعِ هَيَامُهَا

فمن المواقف التي تستوقفنا في هذه الطللية، تلك الصورة الحزينة الباكية التي بدا عليها الشاعر العاشق المحب، من خلال الدعوة التي وجهها للمخاطب، حيث استوقفه في الديار ودعاه للبكاء. والذي نفهمه من هذا الخطاب أن الشاعر هو المعني في الحقيقة بهذه الوقفة، وهذا البكاء. وما المخاطب إلا امتداد له ووجه آخر منه. يضاف إلى هذا، حالة الحرقه والوجع والهيام الذي استبد به كلما تذكر الحبيب. وأن هذه الحالة غدت ملازمة له بفعل هذا الارتباط الشرطي الذي أقامه بين الفعل "ماذكرت"، والاستجابة: "إلا وصال على الضلوع هيامها".

والذي نقوله من وراء هذا، أن هذه الصورة الشاحبة الكئيبة الباكية التي ظهر بها المحب في الطلل لها دلالاتها داخل السياق العام للقصيدة التي ستنتهي إلى مديح للنبي (ﷺ) واستشفاع به.

فحينما يقدم لنا نفسه في موقف الضعيف، المنكسر نفسياً، يكون بذلك قد مهد السبيل لأن يستجدي عطفاً وشفقة من الممدوح - الرسول (ﷺ) - فيما بعد.

ومن زاوية أخرى، فإن في استخدام كلمتي: "النُّجُودُ، والتَّهَائِمُ"، (نجد) و(تهامة). قرينة لفظية، تُحيل على بيئة مكانية معلومة، هي البقاع المقدسة. وحينها تغدو الحبيبة رمزاً لشخصية محددة أيضاً هي الشخصية المحمدية، ويكون الشاعر بذلك - قد حرص منذ البداية على ربط المقدمة بالموضوع، وأزاح كُلَّ ما يثير الشك في علاقة الطلل بالغرض الرئيس، بل لقد كوّن منه شريحة هامة ضمن الشرائح التي تشكل روح القصيدة العام.

ولا تختلف صورة الشاعر في مقطع الغزل عنها في الطلل، إذ يلج في الظهور بتلك الملامح

(1) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 66.

التي تستدعي الشفقة، فقد اتعبه الوجد، واحرقه لهيب الصبابة، واستبد به عطش الحرمان،  
وانهكه وجع الفرقة المتجدد مع كل لحظة شارق او بارق، على حد تعبيره: (1)

إِنِّي لَيُخْرِقُنِي أَوَارُ صَبَابَتِي      وَيُهَيِّجُنِي لِلْأَبْجَاتِ غَرَامُهَا  
فَلِكُلِّ لَمَحَةٍ شَارِقٍ أَوْ بَارِقٍ      أَهْضُو فَتَغْلُبُ مُهْجَتِي الْأُمُهَا

ويكون بذلك قد اقام صلة قوية بين المقدمتين على مستوى الاستجابة الحاصلة لدى المتلقي، (الممدوح).

اما حينما ننتقل من التجربة الشعورية للشاعر، أو التوحد النفسي الذي يتشكل على مستواه، فنقول إنه يتحقق من خلال علاقته بالممدوح، ومدى حبه الشديد له، إنه يتجسد في هذا الحب المحمدي الذي طالعنا منذ الوقفة الطللية، وامتدت ظلاله على مساحة القصيدة كلها، إذ سيستمر معنا في المقطع الغزلي، وسينكشف أيضا في قسم المديح الذي يُحاول فيه الشاعر أن يستجمع ما أمكنه من صفات الكمال للحبيب. وهو ما يدعم أكثر صدق الأحاسيس، وصدق النية في هذا الحب النبوي الخالص، مما يُخوّل لنا أن نقول بأن هناك وحدة شعورية تسيطر على هذه المولدية، وتقترب بها من دائرة التوحد الموضوعي، على الرغم مما يبدو - في الظاهر - من تعدد في الموضوعات.

وحينما ننتقل إلى مولدية أخرى، وهي للشاعر أحمد بن عبد المنان الأنصاري التي صدر لها بمقدمتي الطلل، والغزل، تنكشف لنا أيضا هذه الصلة القوية بين المقدمتين والموضوع، وهي مبنية أساسا على وحدة الشعور، إذ يتأكد لنا بالقراءة المتأنية، أن الشاعر يُحدثنا عن شخصية واحدة هي نواة القصيدة ومحورها الذي تصب فيه تلك الموضوعات على اختلافها الا وهي شخصية الرسول (ﷺ). ففي الطللية يقول: (2)

هَلْ الْعَقِيقُ وَمَا ضَمَّتْ أَجَارِعُهُ      كَمَا عَهْدُ نَاهُ أَمْ أَقْوَتَ مَرَابِعُهُ؟  
وَهَلْ تَغْيِيرُ بَانَ الْحَيِّ بَعْدَ نَوَى      أَهْلِيهِ أَمْ رَوَّضَتْ خُصْبًا أَجَارِعُهُ؟  
دِيَارَ سَلَمَى سَقَاها مِنْ دِيَارِ هَوَى      مِنْ صَيِّبِ الْغَيْثِ هَامِيَةً وَهَامِعُهُ  
قِفَا بِهَا إِنْ عَهْدًا لِلطُّلُولِ عَلَى      دَمْعِي السَّكِيبِ بَانَ تَجْزَى دَوَافِعُهُ  
وَهَلْ وَقُوفٌ مُحِبٌّ بِالطُّلُولِ عَلَى      إِثْرِ الْخَلِيطِ الَّذِي قَدْ بَانَ نَافِعُهُ؟  
لِلَّهِ عَهْدُكَ يَا رَبَّنَا الْأَلَى ظَعْنُوا      أَيَّامَ رَوْضِكَ غَضُّ الدُّوْحِ يَانِعُهُ

(1) المصدر السابق، ص 66.

(2) المصدر نفسه، ص 87.



ايام ظَبْيِكَ لَمْ تُقْفِرْ مَرَاتِعُهُ      مِنْهُ وَيَدْرُكَ لَمْ تُظْلِمْ مَطَالِعُهُ  
وَدَارُ سَلَمَى بِجَزَعَاءِ الْحَمَى كَثِبٌ      وَمَوْزِدُ الْوَصْلِ لَمْ تُحْظَرْ مِشَارِعُهُ

فقد حدد لنا انطلاقاً من المطلع، الحيز المكاني الذي يضم ديار الحبيب، حيث اعطانا معلماً من معانيه ممثلاً في كلمة "العقيق"، الذي هو في الأصل اسم وادٍ بالحجاز، ليُحيلَ على الذهن مباشرة بأنه فضاء مقدس، وأن الحبيب المقصود هنا لا ينفصل عن هذه القداسة. وتصبح كلمة "حي" أيضاً، الواقعة في البيت الثاني معلماً آخر لهذه البيئة. وهي من المفردات التي كثيراً ما وظفها شعراء المديح النبوي كما أسلفت ورمزوا بها إلى مكة. وتضاف إلى هذا كلمة "الحمى" في البيت الأخير والتي تشير إلى تلك البقاع الطاهرة.

أما "سلمى" التي هام الشاعر بحبها واستوقفته ديارها، وهاجته ذكرها، فأدرّ دعماً سخياً لأجلها. إنما هي رمزٌ للرسول (ﷺ). وقد استمدت بعدها الرمزي من هذا الفضاء المكاني المقدس. ويكون الشاعر بذلك قد طوّع المقدمة لخدمة الموضوع، حيث البسها وشاحاً دينياً، وغذاها بمعانٍ تنسجم تماماً ومضمون الغرض الرئيس، الذي من أجله نظمت القصيدة. وجعلها بذلك توحى بالغرض إيحاءً قوياً، بل وتبوح به، فامتثل لذلك المبدأ النقدي الذي أملاه حازم القرطاجني بشأن المقدمة حين جعل من أهم شروطها أن تكون دالة على الغرض. <sup>(1)</sup> وفي مقطع الغزل من هذه المولدية يقول: <sup>(2)</sup>

سوى جَوَى يَسْفَعُ الْأَضْلَاعَ سَافِعُهُ  
منه ويأبى مَشُوقُ الْقَلْبِ جَارِعُهُ  
سلمى تفصُّ به خَفَقًا أَضَالِعُهُ  
طُرُقِ الْمَلَالَةِ قَدْ أَعْيَتْ مَنَازِعُهُ  
يا قَلْبُ فِيهِ وَمَاذَا أَنْتَ جَارِعُهُ؟  
بِالسُّهْرِ وَهُوَ نَوُّومُ الْجَفْنِ هَاجِعُهُ  
وَالْوَجْدُ لَا شَكَّ مَغْلُوبٌ مَدَافِعُهُ  
كذلك القلبُ مَخْدُوعٌ مَخَادِعُهُ  
بحبِّه فَهُوَ خَافِي السُّرْدَانِعُهُ  
سَهَادُهُ أَمْ ضَنْأَاهُ أَمْ مَدَامِعُهُ؟

لَعَمْرُ سَلَمَى لَقَدْ بَآئَتْ وَمَا تَرَكَتْ  
وَمُنْيَاكِ يَتَرَجَّاهَا عَلَى طَمَعٍ  
فِي ذِمَّةِ اللَّهِ قَلْبٌ كُلَّمَا ذُكِرَتْ  
وَأَنْ سَلَمَى لَظَبْنِي فِي النَّفَارِ وَفِي  
مَاذَا تَجَرَّعْتَ مِنْ مَرِّ الْغَرَامِ هَوَى  
أَبَيْتُ لَيْلَى مِنْ جَرَّاهُ مُكْتَحِلاً  
أَدَافِعُ الْوَجْدِ فِي سَلَمَى فَيَغْلِبُنِي  
أَخَادِعُ الْقَلْبِ عَنْهَا وَهُوَ يَخْدَعُنِي  
وَيْحَ الْمَحَبِّ لَقَدْ نَمَتَ شَمَائِلُهُ  
وَأَيُّ وَاشٍ بِهِ فِي الْحَبِّ يَكْدُبُهُ

(1) ينظر: القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 305.

(2) ابن الأحمر، مخطوط نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، الورقة 87-88.

أم نَفْثَةٌ قَدْ فَتَرَ الْوَجْدُ الصُّمِيمُ بِهَا      طَيُّ النَّسِيبِ وَقَدْ رَقَّتْ وَشَائِعُهُ؟  
هل تعلمان له راقٍ فيطمعُ في      برء أم الحبُّ داءٌ عَزُّ دَافِعُهُ؟

فحينما نتأمل هذا النسيب الذي يلي الطللية، نجده يتوحد معها شعوريا، من زاوية الإحساس بالمعاناة والحسرة والضيق الذي ينتهي إلى البكاء، وغير ذلك من صور العناء والمكابدة التي نجدها ماثلة في المقدمتين، والتي غدت ملازمة للشاعر المحب، وهو يعيش بعيداً عن الحبيب، وفي منأى عن دياره. وهذا ما أثار في نفسه حرارة الشوق وفرط الحنين إلى تلك البقاع التي عدّها في الطلل ليكشف لنا من خلالها عن سرّ تعلقه بها؛ أو بالأحرى ليبوح لنا بهذا الحب المحمّدي الذي ملك جوارحه وهزّ كيانه. والذي عدّد لنا علامات وأثاره من خلال هذا الغزل الذي تعلوه العفة وتلفه الحشمة، بحيث ابتعد عن الحسية وكل ما يחדش الحياء لينسجم أكثر مع مقام المحبوب وقداسته.

فقد حدّثنا عن أثر البعد الذي أورثه حرقه الجوى، وعن ذكرى الحبيب التي تعصف به فتُسكن في قلبه رعشة يضيق بها الصدر. وهو - والحال كذلك - ظلّ يتجرّع مرّ الغرام قباحاً، ويكتحل بالسهد، ويرفع راية الاستسلام والهزيمة أمام سلطان الوجد، وسلطة الحبيب التي لا تُقاوم. إنّه باختصار، إنسانٌ عليل مغلوب على أمره، يعاني حالة من الحرمان واليأس، هذا اليأس الذي نستشفه من الاستفهام الحزين في البيت الأخير:

هل تعلمان له راقٍ فيطمعُ في      برء أم الحبُّ داءٌ عَزُّ دَافِعُهُ؟

وهو الإحساس نفسه الذي يُشيعه الاستفهام في البيت الخامس من الطللية:

وهل وقوفٌ محبٌّ بالطُّول على      أثر الخليط الذي قد بانَ نَافِعُهُ؟

فهو يتساءل تساؤل اليأس، حيث أفرغ (هل) الاستفهامية من محتواها، وحملها معنى الإنكار، ليقرّر حقيقة مفادها أن لا جدوى من وقوف محبٍّ على أطلال بالية هجرها الحبيب منذ زمن.

إن هذا التقاطع الشعوري يشكّل أداة قوية في إحداث ذلك التلاحم والترابط العضوي بين المقدمتين، ويُمهد للدخول في الموضوع الرئيس؛ فالشاعر وقد قدّم نفسه في هذا الموقف الذي يسيطر عليه الضعف واليأس إنّما يسعى إلى البحث عن ملاذ أو منقذ يخرج به من وهدة الضياع، وليس أمامه هنا إلا أن يلوذ بالحبيب الذي يكفل له ذلك. إنّه شفيع الأمة محمد (ﷺ)، ولهذا كان أول بيت خلص إليه بعد النسب هو قوله:

## او منجأ غير اعلى الخلق منزلة

يوم الحساب وقد أرعت روائعهُ (1)

من هنا، نفهم ذلك الاستفهام والعجز، والبكاء، والحنين الياس الذي سادَ المقدمتين، إنه في الحقيقة تمهيد للتحوّل إلى الممدوح. وإنهما لم تُكوّنا منفصلتين عن الفرض الأساسي، إنما تشكّلان - بما أفرغ فيهما الشاعر من روحه وتجربته - بداية لنسيج دلالي متصل ومتكامل.

وفي مولدية عبد الله بن لسان الدين "اللامية"، نلمس هذه الوحدة النفسية التي تشدُّ بناء القصيدة وإن اختلفت لبنائته في الظاهر. فالقارئ لها يخرج بانطباع موحد، هو حب الشاعر للشخصية المحمّدية وتعلّقه الشديد بها. وأنّ هذا الحب هو الذي دفعه لأن يسائل الرُكبان بأن يوقّفوا مطيهم على معاهده ويصرّح بحنينه الجارف وشوقه المتوقّد إليها، ويجدد العهد مع تلك الجمي، حتى وإن تنكرت له.

كما يحرص في هذا المقطع - كغيره من الشعراء - على أن يبت فيه مشاعر الحزن والشجو والبكاء. وأن يظهر بمظهر الضعف، وكأنما يعيش مأساة مريرة، وفراغ قاتل أساسه فقدان الحبيب. يقول: (2)

بحقّ الهوى يا حداة الحمول  
معاهد مرّت عليها السحاب  
أحنّ إليها حزين العشار  
فيا سغد عرج عليها الركب  
سقاها من المزن صوب الغمام  
ولا زال فيها يجرّ الذئول  
لأن حلت يا رنع عن عهدنا

قَفُوها قليلاً بتلك الطلول  
ببرق خفوقه ودمع همول  
وابكي عليها بشجْو طويل  
ففيها لقلبي شفاء الغليل  
وحيا بعرف النسيم العليل  
فينجني النفوس بجرّ الذئول  
فعهد الهوى ليس بالمستحيل

وفي مقطع النسيب أيضاً، تواجهنا مظاهر هذه المأساة، حيث يركّز فيه الشاعر على تقديم مشاهد التصوير الذاتي، فيكشف عن صورة نفسه، وما يعانیه من آلام الوجد والفراق، وما يتحمّله من متاعب الأرق والسهر، وما يتكبّده من وجع الذكرى، يقول: (3)

وممّا شجاني وميض خفوق  
وميض إذا بلّهُ المزن وهنّا

كقلبي غداة النوى والرحيل  
يضيء سنّاه كعضب مقيّل

(1) المصدر السابق، الورقة 88.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 290.

(3) المصدر نفسه، ص 290-291.



وَأَغْرَى السُّهَادَ بِطَرْفِ كَلِيلٍ  
وَشَجَّوُ الحَمَائِمِ عِنْدَ الهَدِيلِ  
عَلَى الوجودِ يوماً بِصَبْرٍ جَمِيلٍ  
بِحَبْرِ الكَسِيرِ وَعِزِّ الذَّلِيلِ  
عَلَى رَغَمِ دَهْرٍ ظَلُومٍ جَهُولٍ  
وَيَا طَيْبَ مَاوَى بِظِلِّ ظَلِيلٍ

أَطَارَ الفَوَادِ، فَوَادَ المَشُوقِ  
فَبِتْ أَطَاوِلُ لَيْلِ التَّمَامِ  
فِيَا لَيْتَ شعري، وهل مِنْ سَبِيلِ  
وَهَلْ يَسْمَحُ الدَّهْرُ بَعْدَ العَنَادِ  
وَهَلْ رَاجِعٌ عَهْدُنَا بِالْحَمَى  
فِيَا حَسَنَ مَاوَى عِزَاءَ جَمِيلِ

فهذه الأبيات تقدم لنا مشهداً يُصوِّرُ نفساً عاشقةً مُعذِّبةً، تفيض بمشاعر الحنين والوجد الصُّوفيِّ الصادق، وهي تُعاني من لوعة الشوق وآثار البُعد. هذا المشهد الذي طالعنا معالمه الأولى في الطلل، ثم أخذ يتعمق أكثر في قسم الغزل. فنحن إذن أمام تقاطعات كثيرة بين المقطعين على مستوى الجوّ النفسي، الذي يعلوه الحزن، ويُغذِّيه الأسى والإحساس بالفقد وبالفرغ.

وربما كان من أبرز هذه التقاطعات، شعور المُحبِّ بالقصور والعجز في تحقيق الأمنية للقاء الحبيب. وهذا ما نفهمه من خلال الحنين اليائس الذي يعكسه البيت الثالث من الطللية:

أَحْنُ إِلَيْهَا حَنِينَ العُشَارِ      وَأَبْكِي عَلَيْهَا بِشَجْوٍ طَوِيلِ  
فما هذا الشجْوُ وهذا البكاء الذي يعقب الحنين إلا علامة من علامات الحرمان من تحقيق الزيارة إلى مَثْوَى الحبيب.

إن هذا الإحساس بالضعف والانكسار النفسي نقرأه أيضاً في البيت السادس من النسيب:

وَهَلْ يَسْمَحُ الدَّهْرُ بَعْدَ العَنَادِ      بِجَبْرِ الكَسِيرِ وَعِزِّ الذَّلِيلِ؟

إنَّه يعترف صراحة بهذا الموقف الذليل الذي آل إليه. وكأنما هو يستصرخ ويسترحم ويستغيث ممَّنْ هو أَهْلٌ لِإِغَاثَتِهِ. وليس هذا المغيث إلا النبي الشفيع محمد (ﷺ). وأن "الجمي" التي يثوقُ إلى تجديد العهد معها في البيت ما قبل الأخير هي بقاعه المقدسة التي يجدُ فيها الشاعر خيرَ مستقرٍّ وأحسنَ ماوَى يَلْتَمِسُ في أجوائه العزاء، ويحاول فيه أن يتطهَّرَ من أدران النفس، وما أوقعه فيه الدَّهْرُ الظُّلُومُ -على حدِّ تعبيره- من خطايا وموبقات.

وإذا كانت المقدمة الغزلية قد اقترنت بالطللية في النماذج السابقة، فليس معنى ذلك أنَّ هذا الاقتران دائم أو شرطي إنَّما ثمة قصائد قد خَلَّتْ مِنَ الطلل واستهلَّتْ مباشرة بالغزل، على

النحو الذي نجده مثلاً في "همزية" (1) ابن زمرك، و"حائية" (2) لسان الدين بن الخطيب، و"بائية" (3) أبي القاسم البرجي، و"عينية" (4) ابن الخلوف، و"بائية" (5) أبي حمو موسى الزياتي، وغيرها من المولديات الكثيرة التي افْتُتحت بمقدمات غزلية، حرص فيها أصحابها على أن يطعموها بمعانٍ ورموز تُعمق الصلة بينها وبين الموضوع الذي من أجله أنشئت القصيدة، ألا وهو امتداح الشخصية المحمّدية، وتخليد ذكرى مولدها.

ولعله اُتضح من خلال ما تقدم ما يوجد من علاقة قوية بين مقدمتي الطلل والغزل وموضوع المولدية. وأن وجودهما لم يكن تكراراً نمطياً في الشكل والمضمون معاً، فمع الإقرار بحضور هذه النمطية على مستوى الشكل، نقول على مستوى المضمون، إن هؤلاء الشعراء قد غنّوا هاتين المقدمتين بروح جديدة، ومعانٍ تنسجم وطبيعة الغرض الأساس. وتوسلوا في ذلك بوسائل وأدوات فنية أسعفتهم في تحقيق هذا الانسجام. وبهذا يكوّنون قد امتثلوا لذلك الموقف النقدي الذي نادى به الحاتمي بشأن علاقة النسيب بالموضوع حيث قال: "من حكم النسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به غير منفصل عنه". (6)

## علاقة مقطع الرحلة بالموضوع

ركز الشعراء في هذا المقطع - وفق ما تقدم- على مضامين معينة ومعانٍ محددة تداولوها فيما بينهم بدرجات متفاوتة؛ منهم من أَلَمَّ بها جميعاً، ومنهم من اقتصر على بعضها. وقد كان من أبرز المعاني دوراً في مقدماتهم هذه، إعلان خبر الرحيل، أو الإشارة إلى انطلاق ركب الحجيج، وتصوير ما يُخلفه من وقع اليم في نفسية الشاعر الذي أقعدته الظروف ومنعته من الرحلة، فظل قابلاً في مضاربه، يعصفُ به الأسى وتستبدُّ به الحسرة.

وداخل هذا الجو النفسي تكون الفرصة مهيأةً للشاعر كي يطعم مقدمته بمعانٍ أخرى تتصل بإظهار ذلك الحنين الجارف لزيارتها والوقوف عند مثوى الحبيب المصطفى (ﷺ)، هذا

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 362 إلى 366.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 389 إلى 396.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، الجزء 2، ص 295 إلى 299.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الحنين في مدح خير الفرقين، ص 347 إلى 373.

(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 186 إلى 189.

(6) ابن رشيح القيرواني، العمدة، ج 2، ص 117.

الحبيب الذي كان موضع غزل في الطللية والغزلية، وما زالت تطالعنا صور غزلية بشأنه ضمن هذه المقدمة، إذ كثيراً ما تتداخل معاني الرحلة مع معاني الغزل، حيث يسعى الشاعر إلى الكشف عن مواجده وصبايته وحبه العميق لهذا الحبيب الذي نات به الديار وتعدّر الوصول إليه. ومن هنا نسجل ذلك التواصل و التكامل بين هاتين المقدمتين، إذ يشكل هذا الحب الحمدي رابطاً محورياً يشد تلك الأجزاء بعضها إلى بعض، لاسيما في تلك المولديات التي اقتصرت في مقدماتها على الطلل، الغزل، ثم الرحلة.

ومن العناصر التي بُنيت عليها الرحلة أيضاً، محاولة إبراز صور العناء والمكابدة، من خلال اختيار الشاعر لتوقيت الرحلة. إذ غالباً ما يكون ليلاً، أو في وقت الهجير. وذلك ما يوفر كثيراً من معاني التعب والمخاطرة.

أما المكان فهو المفازة الصعبة، والصحراء الرُمضاء التي تحمل في فضاءها صوراً متعددة للخوف والمعاناة. كل ذلك إنما يوظف لأجل إرضاء الممدوح، على النحو الذي أقره ابن قتيبة، وكذا ابن رشيقي، إن صحّ الزعم. لكنه في هذا الغرض ممدوح من نوع خاص، وجزاؤه جزاء معنوي، فالرحلة في صدر المولدية تعبر عن السمو الفكري والأخلاقي.

وقد يكون تفسير هذا الإمعان في تعداد أوجه المشاق والمتاعب، أن الشاعر يعمد إلى ذلك بغرض تطهير النفس مما علق بها من ذنوب، قبل الوقوف على تلك البقاع الطاهرة، وإعلان التوبة، ثم التوسل بالنبي لنيل شفاعته. هذا على طريقة الصوفية؛ فالذي نعرفه عنهم، أنهم يجتهدون في تعذيب النفس وتعنيفها وزجرها ومحاربتها في محاولة لتخليصها مما يشوبها من عيوب، وإعدادها لأن تستقبل الطهر، والصفاء، والتوبة، والمآل الحسن.

إن هذه المعاناة التي تتجلى في مقدمة الرحلة والشوق إلى البقاع المقدسة قد بثّ الشاعر ظلالاً منها أيضاً في مقدمتي الطلل والغزل، حينما حدثنا عن ذلك الحرمان، وحرّ الشوق، ولسعات الحنين، وضنى الهجر، وقلق السهد، ووهج الذكرى. وغير ذلك من مشاهد العناء التي نجدها مبثوثة في كل المقدمات، بما في ذلك تلك التي تضمنت الشباب والشيب، والحمد والتسبيح ومحاسبة النفس وزجرها، والاعتراف بالذنوب، وما إليها.

والذي أريد إثباته هنا، هو أن هذا النمط الشعوري، والحس المأساوي -إن صحّ التعبير- يعدّ من بين الوشائج القوية التي تشدّ بناء القصيدة المولدية، وتمدّ جسراً متيناً يربط بين تلك المقدمات المتعددة والموضوع الرئيس، لأن كل هذا العناء، بصوره وأشكاله المتعددة إنما يدخل في إطار المسعى إلى إرضاء الشخصية الحمّدية، والتمهيد لالتماس شفاعتها.



ومن النماذج التي نستدل بها في هذا المجال، مقدمة أبي حمو موسى الزباني التي ضمنها قصيدته البائية، وقد وردت بعد الغزل مباشرة. حيث زأج فيها بين معاني الرحلة ومعاني الغزل، مبرزاً ايضاً عنصر المعاناة، فأسس بذلك رابطاً قوياً يشدها إلى الموضوع. استهلها -أولاً- بإعلان خبر انطلاق الرحلة التي كانت صوب "الرقمتين"، أي باتجاه الديار المقدسة، لكنه تخلف عنها فكان لذلك أثره الأليم في نفسه، أسكن بقلبه حزناً وكآبة عميقين. يقول:

سَارَ الْأَحْبَةُ نَحْوَ الرِّقْمَتَيْنِ <sup>(1)</sup> ضُحَى	وخلّفوني رهين القلب مكتئباً
ساروا على البُزْلِ <sup>(2)</sup> والحادي يجدُ بهم	والقلبُ مِنِّي إلى أرض الحجاز صَبَاً
هذي الأحبة قد شدّوا مطيهُهم	واسرعوا بقباب الحيّ نحو قُبَا
ولا رضىتُ لنفسي غيرهم بدلاً	ولا وجدتُ لقلبي دونهم طلباً
ولا سلّوتُ ولا أسلّوا لبُعدهم	إنّ السلو عن المهجور قد حُجِبَا
زُمُوا إلى زمزم والقلبُ يتبعهم	والصُبْرُ بعدهم عَنِّي لقد عَزِيَا <sup>(3)</sup>

إن القارئ لهذه الأبيات، لا شك يشعر بهذه النغمة الحزينة المبتوثة في ثناياها، ويتحسس هذا العناء الذي يتحمّله الشاعر؛ إنه رهين القلب، مكتئب، صب، أعدم السلو، وافتقد الصبر. كل هذا إنما يحيل على وجه من وجوه المعاناة، التي تطالعتنا داخل مقدمة الرحلة والتشوق إلى البقاع المقدسة، والتي - كما أسلفت - قد تكون وسيلة لاستدراار عطف الممدوح ونيل شفاعته، على أنها في هذا المقام بعيدة عن الرياء والنفاق الذي قد نجده في بعض قصائد المدح لبقية الأشخاص العاديين. فالشاعر المبتوثة في المولدية لا يمكن أن تكون إلا صادقة، لأن الشاعر يتوجه بها إلى شخصية لا تجوز معها المراوغة أبداً.

أما تفسير هذا الحزن وهذه الحالة من المعاناة لدى الشاعر، فلأنه حرم من لقاء الحبيب، حينما أرغمت الظروف وحالت دون سفره، وعندها لم يجد من وسيلة عزاء لنفسه إلا أن يطلب من الحادي بأن يترفق بحاله، وأن يمهلّه لحظات ليبيته شكواه، ويسأله متى تتاح له فرصة زيارة الحبيب. فقد قطع عهداً بذلك، ولا بد من الوفاء به. يقول:

فقلتُ يَا حَادِيَا والركبُ يَسْمَعُنِي	رفقاً على الصُبِّ يا حَادِيَهُم فَابَى
مَرَجْتُ دَمْعِي دَمًا من بعد رحلتهم	فانظرُ ترى عَجَبًا للدمعِ مختضباً

(1) الرقمتان: روضتان، إحداها قريب من البصرة، والأخرى بنجد.

(2) البُزْل: النوق التي استولت الثامنة من عمرها، ودخلت في السنة التاسعة، أي إذا بُزِلَ ناهياً، بمعنى شق موضعه.

(3) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 187-188.

وكم سحبتُ ذيولي في الهوى مَرَحًا      وكم سفحتُ دموعي بعدهم سَحْبًا  
لا تنكروا حالَ قيسٍ في مَحَبَّتِهِ      إنَّ الهوى لَمْ يَزَلْ لِلْخُرْمُنْشَبَا  
يَا حَادِي العيسِ قف بالله تُخْبِرُنِي      بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ عَهْدًا تُرَى قَرْنًا<sup>(1)</sup>

ولعل من أبرز ما يلفت انتباه القارئ لهذه الأبيات، هو هذا المزج بين حديث الرحلة وحديث الغزل، وأن الحبيب الذي افتقده الشاعر في مقطع النسب من قبل، هو الذي يتمنى الرحيل إليه الآن. إنه الرسول (ﷺ) الذي اتضحت شخصيته من خلال البيئة المكانية التي وظف أبو حمز بعض ملامحها في النص، ومن ذلك: "الرقمين، أرض الحجاز، قبا، زمزم".

وقد عبرت لغة النص بوضوح عن حضور هذا الحب المحمدي داخل الرحلة، من ذلك إضافة إلى ما تقدم في الأبيات الأولى: "دموع المحبين، الهوى، المحبة، العهد، وقيس، الذي يعد علما ورمزا من رموز الغزل الطاهر العفيف".

وبذلك، نسجل حضور الشخصية المحمدية داخل مقطع الرحلة والتطلع إلى زيارة الأماكن المقدسة وتؤكد، وجود هذا التناسق والتكامل بينها وبين الموضوع الرئيس في المولدية. وفي مقدمة مولدية يحي بن خلدون نقف أيضا عند هذه المزاجية بين معاني الغزل ومعاني الرحلة. كما نتحسس تلك المعاناة التي يتحملها المرتحل صوب الديار المقدسة، بالإضافة إلى حرص الشاعر على توشيح أبياته بوشاح الصوفية.

فقد استهل مقدمته هذه بمخاطبة ركب الحجيج، مستوقفا إياه بعض الوقت "مهلة ساعة"، كي يبته لواعجه وأشواقه وما يتكبده من عناء وهو في منأى عن الحبيب. وكأنما هو يحمله رسالة حب ووفاء وتقديس للحبيب المصطفى (ﷺ) لتتوب عنه في الزيارة، طالما قد منعت الظروف وحرمة الموانع من الحلول بتلك الربوع الطاهرة. يقول في هذا:

فَيَا أَيُّهَا الْحَادُونَ مُهَلَّةَ سَاعَةٍ      عَسَى وَطَرًا أَقْضِيهِ فِي وَقْفَةِ الرُّكْبِ  
خَلِيلِي مَالِي كُلُّمَا هَبَّتِ الصُّبَا      تَذَكَّرْتُ وَالذِّكْرَى تُهَيِّجُ لِيذِي الْحُبِّ  
دَعَا الْعَتَبَ أَوْرَدًا عَلَى الْقَلْبِ عَهْدَهُ      فَإِنْ وَقَائِي لَا يَنْهَنُهُ بِالْعَتَبِ  
وَمَا شَاقَّنِي إِلَّا تَأَلَّقُ بَارِقِ      أَطَارَ مَنَامَ الْعَيْنِ وَهَنَا مِنَ الرُّغْبِ  
يَذَكِّرُنِي عَهْدَ التُّصَابِي بِرَامَةٍ      فَاهْضُوا فَيَأْتِي زَاجِرُ الشُّنْبِ بِالْعَتَبِ<sup>(2)</sup>

(1) المصدر السابق، ص 188 .

(2) المصدر نفسه، ص 230-231 .

ثم يشيد بالحجيج الذين بذلوا النفس والنفيس، واستهانوا بالصعاب في سبيل بلوغ غايتهم النبيلة. كما يصف الراحلة والمرتحل معاً، ومن خلال ذلك يحاول أن يكشف عن متاعب الرحلة، ليؤكد على عنصر المعاناة الذي هو سبيله إلى نيل عطف الممدوح من جهة، ووسيلة للتخلص مما ترسب في النفس من خطايا وذنوب، من جهة ثانية يقول: <sup>(1)</sup>

يَهْوُنُ عَلَيْهَا فِي الْمَعَالِي لِقَا الصُّغْبِ	بِنَفْسِي الْأَلَى رَاضُوا عَلَى السَّيْرِ أَنْفُسَا
فَمَا شَتَّ مِنْ ذَمِيلٍ وَمِنْ خَبٍّ	يَحْتُونُ مِنْ شَوْقٍ لِيَثْرِبَ رَكْبَهُمْ
سَهَامٌ تَرَامَى عَنْ قَسَى مِنَ النُّجْبِ	نَضَاوِي عَلَى عَيْسٍ نَضَاوِي كَأَنَّهُمْ
وَتَطْوِي الْفَلَاطِي السَّجَلَاتِ لِلْكُثْبِ	نُضِيءُ الدُّجَى مَهْمَا سَرَوْا عِزْمَاتِهِمْ

فهو يعلي من شأن هؤلاء الحجيج الذين جاهدوا أنفسهم وروضوها على أن تركب المخاطر، وتستعين بالعقبات لأجل زيارة البقاع المقدسة وأداء مناسك الحج. وقد كان الشوق سبيلهم في تذليل الصعاب وتبديد المتاعب، وكانت النوق السريعة اللينة السير وسيلتهم في قطع المسافات الممتدة في جوف الصحراء المحفوفة بأسباب الهلاك، وصور العناء.

وقد أوحى لغة النص بهذه الدلالة، من ذلك استخدامه لكلمة: "الصعب" "الفلأ"، وكلمة "نضاوى"، وهي صفة أسندها لكل من الراحلة والمرتحل، والتي تفيد معنى الهزال الذي يصيب المسافر نتيجة الإجهاد والإعياء الشديد. ثم يستلهم الشاعر من عالم الصوفية بعض المعاني عند حديثه عن شدة الوجد، وحر الشوق، ونشوة اللقاء، وحالة السكر التي تنتاب الحجيج كلما اقتربوا من مواطن الحبيب، وهو سكر من نوع خاص، صنفته "خمر المحبة" <sup>(2)</sup>، وليست الخمرة الحقيقية. يقول في هذا المعنى: <sup>(3)</sup>

وَلَيْسَ سِوَى خَمْرِ الْمَحَبَّةِ مِنْ شُرْبِ	تَمِيلُ عَلَى الْأَكْوَارِ سَكْرَى رُؤُوسُهُمْ
كَذَا بُرَحَاءِ الشَّوْقِ تَزْدَادُ بِالْقُرْبِ	إِذَا مَا دَنَوْا دَارًا يَزِيدُونَ نَشْوَةً

(1) المصدر السابق، ص 231.

(2) يتجلى في هذه العبارة بعد صوفي، ذلك أن الخمرة لدى الصوفية تعد رمزا من رموز الوجد الصوفي، والحب الإلهي. يقول عاتف جودة نصر: "كانت الخمرة في الشعر الصوفي رمزا على الحب الإلهي لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر المعنوي".

نصر عاتف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ط 1، دار الأندلس، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1978، ص 363.

(3) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 231.



وليس هذا الشوق المبرح، وهذا الحب الكبير إلا لحبيب محدّد مقصود تحيل عليه كلمة "طيبة"، كما سيأتي، فهو إذا: الرسول (ﷺ)، ومن هنا يضيف الشاعر على هذا الحب، وذلك السكر وتلك الخمرة معنى أخلاقيا وطابعا قدسيا، كما هو الشأن في التوظيف الصوفي.

وفي ختام هذه المقدمة، يتضح أكثر الهدف من هذه الرحلة، حيث يقول الشاعر: (1)

فنالوا المني في طيبة لهم الهنا      واقعدني ما قد جنيت من الذنب  
فمن لي بأن يدنوا المزارو نلتقي      وثقضى لبائات الحبيب من الحب

فالرحلة داخل هذه القصيدة -إذن- هي رحلة لتلك البقاع المقدسة التي يكون في أجوائها اللقاء مع الحبيب، وتقضى حاجة "الحبيب من الحب" على حد تعبير الشاعر، وهي عبارة تشير إلى معان عديدة، حيث يتاح للمحب هنالك أن يروي ظمأه من الحبيب بوقوفه على قبر المصطفى (ﷺ) وتعبقه من أريج تلك المعالم والأجواء الإيمانية الخالصة، كما تُبسط هنالك أكف الضراعة، وتُردّد نداءات التوسل والاستشفاع لأجل تخليص النفس من ثقل الذنوب، وعتقها من أسر الخطايا.

إن هذا الحب الرمزي الذي يبثه الشاعر ضمن مقطع الرحلة، وتلك المعاناة التي يحرص على البوح بها، والتي قد تُفسّر على أنها سعي للتخلص من أدران النفس وإعدادها للتوبة من جهة، أو على أنها وسيلة لاسترضاء الممدوح، أو بالأحرى تمهيد لنيل شفاعته. بالإضافة إلى هذه المعاني الصوفية الدينية التي طعم بها نصه، لا شك أن كل هذا يقوي الوشيجة بين المقدمة والموضوع ويقود المتلقي منذ البداية في تدرج موفق لاستقبال غرض المديح النبوي الذي من أجله نُظمت المولدية.

وإذا كان النموذجان المتقدمان قد استوعبا أكثر معاني الشوق والوجد الصوفي والحب الحمدي، إلى جانب التعبير عن معاناة الرحلة، فإن الشاعر عبد الرحمن ابن خلدون قد ركز على الإيحاء بمظاهر هذه المعاناة، من خلال وصف ظروف الرحلة ذاتها؛ فهي طويلة ممتدة، فضاؤها كبد الصحراء، وتوقيتها الليل البهيم وحر الهجير، يقول: (2)

يا سائق الأظعان تعسّف الفلا      وثواصل الأسا بالئأويب  
متهافتا عن رخل كل مذلل      نشوان من أين ومس نفوب

(1) المصدر السابق، ص 231.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 508.

تتجاذبُ النفحاتُ فَضْلَ رِدَائِهِ      فِي مُلْتَقَاهَا مِنْ صَبَا وَجُنُوبِ  
 إِنَّ هَامَ فِي ظَلَمِ الصَّبَابَةِ صَحْبُهُ      نَهَلُوا بِمَوْزِدِ دَمْعِهِ الْمَسْكُوبِ  
 فِي كُلِّ شُعْبٍ مُنْيَةٌ مِنْ دُونِهَا      هَجَرُ الْأَمَانِي أَوْ لِقَاءُ شُعُوبِ

فانطلاقاً من البيت الأول، يطالعنا الشاعر بوجوه هذا العناء وهذه المكابدة التي يتحملها المرتحل، إنه يعتسف الفلا، وكلمة "يعتسف" تحمل دلالة الضرب في مجاهل الصحراء، والسير على غير دراية بالطريق، أو دليل يرشد إلى الاتجاه الصحيح. وتقترن بهذا الفعل، كلمة "الفلا" التي هي فضاء رحب، معالنه باهتة أو تكاد تكون كذلك ومن السهل أن يضل المسافر الطريق ويهلك في جوف الصحراء، ثم إن الكلمة تكشف أيضاً على دلالات متعددة، فهي تحيل على العطش، والحر الشديد، وهياج العاصفة، وأخطار الحيوان المتوحش، وغير ذلك من القوى القاتلة التي قد تعترض المسافر.

ولما كانت الرحلة ممتدة، فقد كان على ركب الحجيج أن يجعل سيره متواصلاً حثيثاً، لا يثنيه في ذلك حر الهجير القاتل، ولا ظلام الليل بما يكتنفه من أسباب الهلاك. فقد كان هذا الركب "يواصل الأسود بالتأويب"، بمعنى أنه كان يصل الليل بالنهار على الترتيب، دونما اكتراث بعناء السفر وتعب السير بل الأكثر من ذلك أنه "نشوان" يستعذب الإعياء على شدته وقهره، في سبيل تحقيق أمنيته المقدسة التي هي مصدر قوته وعزيمته وصبره. ولولاها لاستسلم لما كان يلقاه من أخطار، ولكانت نهايته الموت.

فهذه المعاناة التي يعيشها المرتحل ويواجهها بكل شجاعة وصبر إنما تدخل في إطار المسعى للتخلص من خطايا النفس نحو النجاة، أو بالأحرى، لنيل مغفرة الله وشفاعة رسوله (ﷺ). ومما يؤكد هذا التأويل أن الشاعر يختتم مقدمته هذه بقوله: <sup>(1)</sup>

هَلَا عَطَفْتَ صُدُورَهُنَّ إِلَى الَّتِي      فِيهَا بُبَائِلُ أَعْيُنٍ وَقُلُوبِ  
 فَتَوْؤُمْ عِنْدَ اكْنَافٍ يَثْرِبُ مَأْمَنُهَا      يَكْفِيكَ مَا تَخْشَاهُ مِنْ تَثْرِيْبِ

ففي مدينة الرسول (ﷺ) - يثرب - الأمن والأمان، والأمل في الفوز بالجزاء الحسن، ومن أجل ذلك كانت الرحلة. ومن هنا يتأكد لنا ذلك التوافق والانسجام بين معاني هذه المقدمة وموضوع القصيدة، وأنها تشكل بحق وحدة أساسية داخل البناء، وليست مظهراً تقليدياً فحسب.

(1) المصدر السابق، ص 509.

والى جانب ما تقدم، فإن من الشعراء من ركز في هذا المقطع من المولدية على إظهار الشوق للبقاع المقدسة، في معان تنضح بذلك الوجد الصوفي، فيعدّد بعضاً من أسمائها، مصوراً لهفته إلى رؤيتها، والوقوف على معالمها، عله بذلك يثلج صدره، وينقع غلته، ويخفف من حدة أشجانه.

يقول الشاعر أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الثغري من مولديته النونية<sup>(1)</sup>:

دَكَرَ الْحَمَى فَتَضَاعَفَتْ أَشْجَاؤُهُ	شَوْقًا وَضَاقَ بِسِرِّهِ كَثْمَائُهُ
دَنَفًا تَذَكَّرَ مِنْ عُهُودٍ وَدَادِهِ	مَا لَمْ يَكُنْ مِنْ شَأْنِهِ نَسْيَائُهُ
يَهْضُو لِبَرْقِ الْأَبْرَقَيْنِ تَعْلُلًا	وَالْقَلْبُ مِنْهُ دَائِمٌ خَفَقَائُهُ
وَيُسَائِلُ الرُّكْبَانَ عَنْ ذَاكَ الْحَمَى	فَتَثِيرُكَ أَمِنْ وَجْدِهِ رُكْبَائُهُ
وَيَرُومُ سُلُوَانَ الْهَوَى فَيُجِيبُهُ	إِنَّ الْمُحِبَّ مُحَرَّمٌ سُلُوَائُهُ
وَيَشُوقُهُ مَرُّ النَّسِيمِ إِذَا سَرَى	مَنْ نَحْوِ طَيْبَةٍ طَيِّبًا أَرْدَائُهُ

فالأبيات تفيض شوقاً وحنيناً للمواطن المقدسة، صور فيها الشاعر لواعجه وحرقة وشجنه، كلما هزته الذكرى لتلك الحمى، هذه الذكرى التي تكاد تكون دائمة متصلة، إذ ليس "من شأنه نسيانها" على حد تعبيره. كما أنه صرح بذلك الحب والوجد الذي سكن قلبه وجوارحه، ولم يعد في مقدوره كتمانها. لقد بات هذا القلب دائماً الخفقان، يستجيب لكل لمحة بارق، أو هبة نسيم آتية من تلك المواطن.

وهي كما نلاحظ معان غزلية استطاع أن يوشحها بوشاح صوفي، لأنه البسها هذه الدلالة الدينية حينما ربطها بتلك الأجواء الإيمانية التي تشيعها كلمة "طيبة"، "الأبرقين"، "الحمى"، وغيرها من المواضع النجدية التي كثيراً ما كانت محل غزل لدى الصوفية.

وبعد هذه الأبيات، يسترسل الشاعر في تعداد بعض أسماء تلك الأماكن معبراً عن لهفته وحرشوقه لزيارتها، فيقول<sup>(2)</sup>:

أَثَرَى أَرَى وَادِي الْعَقِيقِ وَوَرَامَةَ	وَيَلُوحُ لِي رَنَدُ الْحِجَازِ وَيَائُهُ
وَأَعَايِنُ الْحَرَمَ الشَّرِيفَ تَنْجَلِي	عَنْ قَلْبٍ صَبَّ مُدْنَفٍ أَشْجَائُهُ

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 44.

(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 44.



فقد عدد من هذه الأسماء: وادي العقيق، رامة، الحجاز، والحرم الشريف، وهي معالم خاصة، تدخلنا مباشرة في جَوْ روحاني قدسي، لأنها كانت بيئة الرسول (ﷺ)، ومهدا لرسالة الإسلام، احتضنها منذ بداية ظهورها.

وبذلك يكون الشاعر من خلال هذه المقدمة قد نجح في تهيئة المتلقي، حيث وضعه منذ المطلع داخل سياق يألف وينسجم كل الانسجام مع الموضوع. إنه بذكر تلك الأماكن يقود المستمعين إلى جو قدسي يلائم مقام النبي (ﷺ)، ويدخلهم إلى عالم يعبق بالتقوى. وحرصا منه على تعميق هذا الربط فإنه لم يتحول عن هذه المقدمة حتى صرح بالشخصية التي حظيت عنده بكل ذلك الحب، وذلك الاحتراق والشوق لزيارة مواطنها، قائلا:

مَنْ لِي بِزُورَةِ رَوْضَةِ الْهَادِي الَّذِي رَحِمَ الْوُجُودَ بِبَغْثَةِ رَحْمَائِهِ<sup>(1)</sup>

ويكون بذلك قد أحكم الربط وأحسن الانتقال، حيث ضُمّن المقدمة ما يدل على الموضوع بذكر كلمة "الهادي" التي هي اسم من أسماء الرسول (ﷺ). ومن خلالها يكون قد نفذ إلى غرض المولدية الرئيس.

وحينما تنتقل إلى نموذج للشاعر ابن زمرك الغرناطي الذي تقطعه من مولديته "النونية"، سنجد أنه حرص على تطعيم مقدمة الرحلة بقاموس ديني، حيث شاركت اللغة القرآنية بنصيب وافر، وهو ما يجعلها وثيقة الصلة بالموضوع، يقول:

وَمِمَّا شَجَانِي أَنْ سَرَى الرِّكْبُ مَوْهِنًا	ثَقَادُ بِهِ هَوْجُ الرِّيَّاحِ بِأَرْسَانِ
غَوَارِبُ فِي بَحْرِ السُّرَابِ تَخَالَهَا	وَقَدْ سَبَحَتْ فِيهِ مَوَاحِرَ غَرِيَانِ
عَلَى كُلِّ نَضْوٍ مِثْلِهِ فَكَأَنَّمَا	رَمَى مِنْهُمَا صَدْرَ الْمَفَازَةِ سَهْمَانِ
وَمِنْ زَاجِرِ كَوْمَاءٍ مُخْطَفَةِ الْحَشَا	تَوَسَّدَ مِنْهَا فَوْقَ عَوَجَاءِ مِرْثَانِ
نَشَاوَى غَرَامٍ يَسْتَمِيلُ رُؤُوسَهُمْ	مِنَ النَّوْمِ وَالشُّوقِ الْمُبْرِجِ سَكْرَانِ
أَجَابُوا نِدَاءَ الْبَيْنِ طَوَّعَ غَرَامِهِمْ	وَقَدْ تَبْلُغُ الْأَوْطَارَ فُرْقَهُ أَوْطَانِ
يُؤْمُونَ مِنْ قَبْرِ الشَّفِيعِ مَثَابَةَ	تَطْلُعُ مِنْهَا جَنَّةُ ذَاتِ أَفْنَانِ
إِذَا نَزَلُوا مِنْ طَيِّبَةِ بِجْوَارِهِ	فَأَكْرَمَ مَوْتَى ضَمِّ أَكْرَمَ ضَيْفَانِ
بَحِثْ عَلَا الْإِيمَانَ وَامْتَدَّ ظِلُّهُ	وَزَانَ حَلَى التَّوْحِيدِ تَغْطِيلُ أَوْثَانِ
مَطَالِعُ آيَاتٍ مَثَابَةَ رَحْمَةٍ	مَعَاهِدُ أَمَلٍ مَظَاهِرُ إِيْمَانِ

(1) المصدر السابق، ص 44.

هَذَاكَ تُصَفُّو لِلْقَبُولِ مَوَارِدَ  
يُناجون عن قريبٍ شفيعهم الذي  
لَنْ بَلَّغُوا دُونِي وَخُلِّفْتُ أَنَّهُ  
وَكَمْ عَزْمَةٌ مَنِيْتُ نَفْسِي صِدْقَهَا  
الْأَلَيْتُ شُعْرِي هَلْ تُسَاعِدُنِي الْمُنَى  
وَأَقْضِي لُبَّائَاتِ الْفُؤَادِ بِأَنْ أَرَى  
يُسَقُّونَ مِنْهَا فَضْلَ عَفْوٍ وَغُفْرَانٍ  
يُؤْمَلُهُ الْقَاصِي مِنَ الْخَلْقِ وَالْدَّانِي  
قَضَاءُ جَرَى مِنْ مَالِكِ الْأَمْرِ دِيَانٍ  
وَقَدْ عَرَفْتُ مَنِّي مَوَاعِدَ لِيَانٍ  
فَأَتْرُكُ أَهْلِي فِي رِضَاهُ وَجِيرَانِي  
أَعْفُرُ خَدَيَّ فِي ثَرَاهُ وَأَجْفَانِي (١)

فقد تضمنت مقدمته وصف ركب الحجيج الميم صوب الحجاز معلنا بداية انطلاق الرحلة، و مصورا أحزانه وأسفه إذ قعد عن الحج. ليشروع بعد ذلك في وصف حال الراحلة والمرتحل، فكان منها ما أصابها وصاحبها الهزال والضعف بسبب مشاق السفر والضرب في مجاهل الصحراء، ومع ذلك فقد كانا من السرعة بمثابة سهمين أطلقا في عرض الفلاة. و منها ما كان قوي البنية، ضامر الحشى، سهل المسير. يحمل من المواصفات ما يُؤمِّن له قطع الفيافي وتجاوز عثرات الطريق ووعناء السفر. وفي كلا الحالتين، فَرَكَبُ الْحَجَّيجِ عَازِمٌ عَلَى بُلُوغِ الْغَايَةِ، غير مكترث بما يلاقيه من عناء، فنشوة الغرام، والشوق إلى لقاء الحبيب كفيلا بتبديد كل المتاعب. وفي هذا البيت الخامس مسحة صوفية واضحة تعبر عنها نشوة الوصال من جهة، وفرط الشوق الذي أسكر الحجيج من جهة ثانية.

وانطلاقا من البيت السادس، يتحول الشاعر إلى وصف تلك المعالم التي حل بها الحجيج والإشادة بها. وهنا يجد فرصته لتوظيف ما أمكنه من اللغة الدينية حتى يُلْبَسَ تلك الأماكن وشاحا دينيا، ويضفي عليها ما تستحقه من القدسية والطهر. فاستلهم من المعين الديني كلمات مثل: (الأوطار، الشفيع، مثابة، جنة، طيبة، الإيمان، التوحيد، أوثان، آيات، رحمة، معاهد أملاك، إيمان، عفو، غفران، السلام، أمانة، مالك الأمر، ديان، صدق، الله ...) فاللاحظ أن هذه المقدمة حافلة باللغة الدينية. وهي بذلك تمد جسرا قويا يصلها وصلًا محكما بالموضوع.

إن هذه اللغة تسهم بقوة في تهيئة المتلقي . وتقود تَوَقُّعَهُ برفق و طواعية تامة لاستقبال غرض القصيدة، الذي هو مدح الرسول والإشادة بذكرى مولده الشريف.

و لعل فيما تقدم ما يؤكد العلاقة بين مقطع الرحلة إلى البقاع المقدسة والموضوع

(1) ابن زمر، الديوان، ص 494 - 495.

الرئيس، إلى درجة أنهما - أحياناً - يتمازجان ويتداخلان، بحيث نجد هذا المقطع حاضراً في الموضوع. كما هو الشأن في بعض قصائد ابن الخلف القسنطيني (1).

## علاقة مقدمة الشباب والشيب بالموضوع

من المعاني الأساسية التي وظفها شعراء المولديات في مقدمة الشباب والشيب، تلك المقابلة بين دنس الماضي ونقاء الحاضر، حيث كان الشباب مجالاً للخطيئة والجري وراء بريق الدنيا ومغرياتها. وعلى العكس، ظل المشيب يمثل مرحلة العدول عن تلك الخطايا، وفرصة يحاول المذنب أن يتدارك فيها الخطأ، ويعلن توبته من جديد، سعياً إلى الفوز بالنجاة. مستعينا في ذلك بالله، متضرعاً إليه ومستشفعاً بنبه الكريم.

ومن النماذج التي أحاطت بهذا المضمون، ما ورد صدر مولى الشاعر أبي عبد الله ابن أبي جمعة التلالي، حيث استهل هذه المقدمة بإعلان خبر المشيب، قائلاً: (2)

اصْبَحَ رَأْسِي مِنَ الشَّوَابِ      وَهُوَ فِي الْجَانِبَيْنِ شَائِبٌ

وفي هذا الاستهلال ينطلق الشاعر من الحاضر فينبّه إلى حلول مرحلة المشيب، ويقرن ذلك بالإشارة إلى ما استقر في النفس من الخطايا والشوائب. ثم يتراجع بعد هذا إلى الماضي، وبالأحرى إلى فترة الشباب ليصورها على أنها مجال للعبث والخطيئة، فيقول: (3)

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى زَمَانٍ      كُنْتُ لَتَوْبِ الشَّبَابِ سَاحِبٌ  
أَزُقُّ فِي حُلَّةِ التُّصَابِي      بَيْنَ حَبِيبٍ وَبَيْنَ صَاحِبِ

وبعد أبيات صور فيها مصارعة الشيب للشباب إلى أن انتصر عليه ومحا وجوده إلى غير رجعة، يعود إلى الحديث عن مرحلة المشيب فيقدمها على أنها فرصة للجدّ ومراقبة النفس ومحاولة تطهيرها وإعدادها للتوبة. وفي هذا يقول (4):

وَقَدْ مَضَى مَعَهْدُ التُّصَابِي      وَأَقْبَلَ الشَّيْبُ فِي كَتَائِبِ  
وَأَخَذَ وَدَبَّ الظُّهْرُ وَاعْتَرَانِي      مَاذَا عَنِ وَصْلِي الْكَوَاعِبِ  
وَمَلَّنِي الصَّاحِبُ الْمُصَافِي      وَالْعَرْسُ وَالْأَهْلُ وَالْأَقَارِبِ

(1) عن هذه القصائد ينظر: ابن الخلف القسنطيني، الديوان، طبعة اتحاد الكتاب، ص: 80، 131، 199، 224.

(2) ابن خلدون يمي، بغية الرواد، ج 2، ص 72.

(3) المصدر نفسه، ص 72.

(4) المصدر نفسه، ص 72، 73.



هَذَا وَنَفْسِي لِكُلِّ شَيْءٍ  
مِنْ قُبْحِ قَوْلٍ وَسُوءِ فِعْلٍ  
فَقُلْتُ يَا نَفْسُ لَيْسَ إِلَّا  
وَلَتُسْتَعْدَى لِهَؤُولِ يَوْمٍ

مِمَّا يَشِينُ الْفَتَى ثَرَاقِبُ  
وَتَرْكُ حَقِّ عَلِيٍّ وَاجِبُ  
أَنْ تُنْظِرِي الْآنَ فِي الْعَوَاقِبِ  
تَشْيِبُ مَنْ بَعْضُهُ الذَّوَالِبُ

ثم يختتم هذا المقطع بالتضرع إلى الله، والتوسل بنبيه الشفيع، عله يحظى بالصفح والمغفرة قائلًا: (1)

يَا رَبَّ إِنِّي اسَأْتُ جَهْلًا  
يَا غَافِرَ الذُّنُوبِ وَالْخَطَايَا  
يَا رَبَّ يَسِّرْ وَلَا تُعَسِّرْ  
إِنِّي تَوَسَّلْتُ يَا إِلَهِي

يَا رَبَّ إِنِّي أَتَيْتُ تَائِبًا  
حَاشَاكَ أَتِّي أُرْدُ خَائِبًا  
يَا رَبَّ سَامِحْ وَلَا تُعَاقِبْ  
بِسَيِّدِ الْعِجْمِ وَالْأَعْرَابِ

فنحن نلاحظ كيف تدرج الشاعر في الحديث عن مرحلة الشباب، ثم المشيب، ليدكر بجملة الخطايا التي اقترفها في صباه، محاولاً تحسيس النفس بخطورة الموقف، وثقل المسؤولية، سعياً إلى تهيتها لمواجهة المصير، وذلك بالنظر إلى العواقب والإعداد ليوم الحساب قبل فوات الأوان، فالشيب نذير باقتراب النهاية .

ولما كان الشاعر على وعي بأن ما تبقى من العمر غير كفيل بالتكفير عن كل الذنوب فإن الوسيلة المتاحة بعد ذلك، هي التوجه بالدعاء إلى الله ابتغاء المغفرة، والتوسل برسوله رجاء الشفاعة وبذكر الشفيع هنا، أو صفة الشفاعة التي لا تسند إلا لصاحبها المخصوص بها - محمد (ﷺ) - يكون الشاعر قد أحسن التخلص إلى المديح النبوي، ونجح في خلق صلة قوية بين مقدمة الشباب والشيب، وموضوع القصيدة .

وقد كان من معاني هذه المقدمة أيضاً، أن يعمد الشاعر إلى تعداد ذنوبه والاعتراف بها، وأن يعبر عن ندمه وحزنه، ونكرانه لتلك الفترة القائمة من حياته. كما أنه يوبخ النفس الأمانة بالسوء، ويلومها على انقيادها وراء مطالب الدنيا التي تخدع الإنسان ببريقها وزخرفها، ليدعوها بعد ذلك لأن تتوجه إلى خالقها بالدعاء ورجاء المغفرة، وأن تلوذ برسوله الكريم ملتزمة بالشفاعة يوم الحساب .

(1) المصدر السابق، ص 73.

ومن النماذج التي تجسد هذه المعاني، قول أبي حمو من مولديته " الميمية " : ( 1 )

عَيْنِي بِمُصَارَعَةِ النَّدَمِ	ثَامَ الْأَحْبَابُ وَلَمْ تَنْمِ
جرح الخدين فَوَا أَلَمِ	وَالدَّمْعُ تَحْدَرُ كَالْدَيَمِ
وَنَهَيْتُ الْقَلْبَ فَلَمْ يَرِمِ	وَزَجَرْتُ النَّفْسَ فَمَا أَزْدَجَرْتُ
وَحُلُولُ الشَّيْبِ مِنَ الْهَرَمِ	وَنَذِيرُ الشَّيْبِ لَقَدْ وَافَى

لقد وافى المشيب، وقرب الأجل المحتوم، ووجد الشاعر نفسه محاصرا بالخطايا والآثام، فاستبد به الندم وأقضى مضجعه، ذلك أنه أمضى شبابه في طلب المعاصي، واسلم لنفسه العنان، تطيع هواها دون استجابة لنداء العقل.

ثم يوجه الشاعر ما هو من قبيل اللوم والتوبيخ لهذه النفس الضعيفة المستسلمة التي لا تقو على مقاومة مغريات الدنيا الخادعة، قائلا: ( 2 )

وَنَحَ الْمَغْرُورِ بِهَا النَّهَمِ	وَالدَّارُ تَغْرُبُ سَاكِئَهَا
كَمْ ذَا تَغْتَرُّ بِهَا وَكَمْ	يَا نَفْسُ خُدْعَتِ بِزَخْرَفَهَا

وحين تضيق السبل بالشاعر المذنب، ويستشعر خيفة من المصير المرعب، ويتيقن غضب الخالق، لا يجد من وسيلة إلا التضرع إلى الله، والتوسل بنبيه الكريم عله ينال العفو والغفران، يقول: ( 3 )

فَامْنُنْ بِالْعَفْوِ لِمُجْتَرِمِ	يَا رَبِّ دُئُوبِي قَدْ عَظُمَتْ
------------------------------------	----------------------------------

إلى أن يقول بعد أبيات:

بِشَفِيعِ الْخَلْقِ مِنَ الْأَمَمِ	يَا رَبَّ سَأَلْتُكَ تَغْفِرَ لِي
------------------------------------	-----------------------------------

وعلى هذا النحو يكون الشاعر قد أحسن الربط بين معاني مقدمته، وموضوع القصيدة، فقد حدثنا عن انقضاء شبابه، وحلول شببه، وحينها راجع نفسه فوجدها مثقلة بالمعاصي، وهو ما حمله على الندم والحزن والبكاء.

وفي حالة من العجز يعترف بها أبو حمو وسائر شعراء المولديات في مقدماتهم هذه، لا يجد أمامه من ملاذ أو منقذ سوى بارئه يتوجه إليه بالدعاء ويستشفع بنبيه الكريم، بحثا عن

(1) المصدر السابق، ص 41.

(2) المصدر نفسه، ص 42.

(3) المصدر نفسه، ص 42.

الخلاص من المصير المشؤوم. ويذكر الشفيح هنا، يكون قد ولج باب الموضوع دون أن نحس  
بفجوة الانتقال، أو قطيعة التحول.

وعليه، فحينما نمنع النظر في مقدمة الشباب والشيب، يتأكد لنا أنها بما تحتويه من  
العناصر المذكورة آنفاً، تحمل رابطاً قوياً يصلها بغرض المولدية، ففي كل الأحوال، نجد أن  
الشاعر وقد عدد خطاياهم، واعترف بأثامهم، وأثب نفسه وزجرها، وندم وأسف وحزن، واستعد  
للتوبة، وقلق وخاف من المصير وسوء العاقبة. في كل هذه الحالات، ينتهي إلى طلب المغفرة من  
الله واستشفاع رسوله الكريم. فيكون بذلك قد مهد تمهيداً موفيقاً لموضوعه. وتصبح مقدمة  
الشباب والشيب وحدة أساسية في القصيدة، وليست مجرد تلبية وطاعة لسلطان التقليد.

بقي أن نقف عند تلك المقدمات الثانوية التي تصدرت القصيدة المولدية لدى عدد قليل  
من الشعراء، لنتبين طبيعة الصلة بينها وبين الغرض الرئيس، ونريد بها تلك المقدمات التي  
تضمنت الحمد والتسبيح بقدرة الخالق، والابتهال والتبتل إليه. أو الاعتراف بالذنوب، مع  
محاسبة النفس ثم إعلان التوبة والإنابة إلى الله، والأمل في عفوه، والتشفع بنبيه، أو أن تكون في  
شكل تضرع واستغفار لله، وتعداد لأفضاله على خلقه.

فبالنظر إلى هذه المقدمات، حسب ما تقدم عند الحديث عن مضامينها، يلفت انتباهنا  
مباشرة ما تنضح به من معان دينية، وما تتوشح به من لغة قرآنية، تشكل في ذاتها رابطاً قوياً  
يصل هذه المقدمات بالموضوع، وهو مدح الرسول (ﷺ) والإشادة بذكرى مولده.

وبعد، فإن ما نصل إليه في نهاية هذا الفصل، وتأسيساً على ما تقدم أن القصيدة المولدية  
لم تكن مَهْوُشَةً النظام ولا متصدعة البنية. وهي لا تعاني تفككا بين أجزائها، فقد تبين ما كان  
من طبيعة الصلة التي تربط بين تلك المقدمات المختلفة والموضوع. وأنها قد أعدت لتكون صدراً  
مناسباً لجسم متكامل.

وإذا كنا نقر بأن شعراء المولديات كانوا أوفياء لبناء القصيدة العربية القديمة، وأنهم  
امتثلوا لذلك المعمار المتعارف عليه، فإننا بالموازاة نقول إنهم استطاعوا أن يطوعوا تلك  
القوالب الفنية المتوارثة، فأفرغوا فيها من المعاني ما يتلاءم وموضوع المولدية، إلى درجة أن هذا  
الموضوع يمتزج بها - أحياناً - امتزاجاً شديداً.

فقد كانت الأطلال تتموقع داخل بيئة مكانية محددة هي البقاع المقدسة، وكانت حبيبة  
الشاعر داخل مقطع الشيب صورة مقنعة عن الممدوح، فلم تكن علاقته بهذه المحبوبة إلا تصويراً



فنيا رامزا لعلاقته بالرسول (ﷺ).

وعن مقدمة الرحلة نقول: إنها كانت رحلة حب صوفي، سواء من منطلق الشاعر أو من جهة الحجاج، فقد عرفنا - كما سبق - ما يتحلى به الحاج من إرادة وعزم وما يبذله من جهد في طي المسافات، وما يتحملة من عناء ومشقة، وما ينتابه من لهفة إلى بلوغ مواطن الرسول (ﷺ)، وتأدية مناسك الحج، سعيا إلى تطهير النفس من الشوائب، ومعانقة الأمل في الفوز بمغفرة الله وشفاعة نبيه.

أما على مستوى الشاعر، فإنه يحرص في هذه المقدمة على أن يبث ما يُكنُّه من وجد صوفي، وحنين جارف، وحب غامر للنبي (ﷺ) من خلال تصويره للرحلة عبر الفياض الممتدة إلى أن يصل إلى مثواه الطيب، وهناك ينعم بحرارة اللقاء ونشوة الوصال .

وحينما يركز الشاعر ضمن هذا المقطع على ذكر البقاع المقدسة، فإنه يعن في التغني بحبها، وإظهار الشوق إليها، واللهفة إلى زيارتها. وليس ذلك إلا حبا في المصطفى (ﷺ) وتعلقا به. إذ لا يمكن الفصل بين تلك الأماكن وهذه الشخصية، فهي من أخص خصوصياتها ومتعلقاتها.

أما مقدمة الشباب والشيب، فعادة ما تلخص مرحلتين من العمر: إحداهما كانت في طاعة النفس والجري وراء زخارف الدنيا ومتاعها الفاني، والثانية هي فرصة لمراجعة النفس وزجرها، والاعتراف بالذنوب، ومحاولة العدول عن سبل الغواية، وإظهار الندم على ما فات والخوف مما هو آت، والتعبير عن الحزن الذي يلزم الشاعر في هذه المرحلة من حياته. وليس ذلك الندم وهذا الحزن إلا طريقا للتوبة، ووسيلة للتقرب إلى الله. يقول عبد الله القشيري: "صاحب الحزن يقطع من طريق الله تعالى في شهر ما لا يقطعه من فقد حزنه سنين".<sup>(1)</sup> وهذا ملمح صوفي كثيرا ما عبر عنه مقطع الشباب والشيب .

وحينما يضيق الشاعر بذنوبه، فلا بد أن يبحث عن مخلص أو منقذ، وليس له إلا أن يلوذ بخالقه متضرعا وبنييه مستشفعا، وبالتالي يكون قد مهد عبر هذا المضمون تمهيدا موقفا لموضوع قصيدته .

وأما عن مقدمات الحمد والتسبيح، والتضرع والاستشفاع، والاعتراف بالذنوب والإنابة إلى

(1) القشيري عبد الكريم، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق وإعداد زريق معروف، وبلطه جي علي عبد الحليم، ط2، دار الجيل، بيروت 1410 هـ - 1990 م، ص 138.

الله، فهي مقدمات تستوحي مادتها من الفكر الديني وخصوصياته، وبالتالي فهي تنسجم كل الانسجام مع الغرض .

أما وقد تبيننا لنا طبيعة العلاقة بين كل مقدمة من تلك المقدمات، وموضوع المولدية، على النحو الذي تقدم، فهل نغالي في الحكم إذا قلنا بأن أولئك الشعراء قد وفقوا في إحكام بنية القصيدة ؟ وأنهم استطاعوا - على الرغم من تعدد موضوعاتها - أن يقتربوا من مجال التوحد، وقد كان للوحدة الشعورية دورها في تحقيق ذلك. فغدت تلك المقدمات - بما بث فيها هؤلاء من معاني ومشاعر تنسجم وطبيعة الموضوع - تشكل وحدات أساسية ضمن السياق العام للقصيدة. وهل نسرف بعد هذا في الزعم إذا قلنا إنها لا يمكن أن تعني تعدد الموضوعات بقدر ما هي بداية لنسيج دلالي متصل، ولبنية أساسية داخل بنية متماسكة، هي القصيدة ؟

# الفصل الثالث

## موضوع القصيدة المولدية

### " الموضوع الرئيس "

- مدح الرسول (ﷺ) والإشادة بمولده الكريم
- مدح الرسول (ﷺ) وتعداد مناقبه وخصاله
- تعداد المعجزات
- الإشادة بليلة الميلاد
- الاعتراف بالعجز عن الإحاطة بمدح الرسول (ﷺ)





إن القارئ للنصوص الشعرية التي وصلتنا عن المولديات في المغرب الإسلامي خلال عصر الإمارات، يجد أن المولدية مركبة الموضوع، أو بالأحرى، فإن غرضها ينطوي على موضوعين، يتعلق الأول بالشخصية النبوية المحمدية. ويختص الثاني بمدح السلطان الذي تُرفع إليه القصيدة، وتنشد بين يديه ليلة الاحتفال بذكرى المولد النبوي. فهو مقيم الاحتفال، والساھر الأول على تعظيم هذه المناسبة بالمستوى الذي يرقى إلى عظمتها ويسمو إلى مقام صاحبها. لهذا كان من الطبيعي أن يضيف شاعر البلاط مقطعا في قصيدته يفرد مدح الملك. ولما كانت المولدية قد أنشئت أساسا لامتناع الرسول (ﷺ) وتعظيم ذكرى مولده، فقد كان هذا القسم منها يمثل الموضوع الرئيس. أما القسم الذي يليه مما اختص بالملك فإنه يأتي في الدرجة الثانية. ولهذا يكون من اللائق والصواب أن نستخدم عليه باسم الموضوع الثانوي. ثم إن هذا الأخير قد يغيب تماما من المولدية، إذا كانت صادرة عن شاعر ملك، مثلما هو الشأن لدى أبي حمو موسى الزياتي الثاني. كما أنه قد يعدل ويحول من مدح للملك إلى دعاء له بالنصر والتأييد، وامتداد العمر، ودوام الملك. وما إلى ذلك من المعاني التي تناسب هذا المقام. وقد انفرد بهذه الخاصية الشاعر ابن الخلف القسنطيني، كما سيأتي.

## الموضوع الرئيس

إن موضوع القصيدة في العرف النقدي هو غرضها الذي من أجله أنشئت، لأن بقية الموضوعات في البناء الكلاسيكي المعروف، هي في الواقع مقدمات تمهيدية له، بدليل أن القصيدة التقليدية تستمد تسميتها من الغرض الأخير. فإذا تضمنت الفخر، سميت بقصيدة الفخر. أو كان في المدح، سميت مدحة، أو في الرثاء، فكانت مرثية. وكذلك الأمر بالنسبة لبقية الأغراض المعروفة. على الرغم مما تُصدر به هذه أو تلك من المقدمات التي تداولها الشعر العربي، كالطليعة، والغزلية، والظعنبة. وما إليها.

أما القصيدة المولدية، فقد استمدت تسميتها من المناسبة التي نظمت من أجلها، وهي ذكرى المولد النبوي الشريف. وإن كانت الإشادة بليلة الميلاد - في الحقيقة - تشكل عنصرا فقط من مجموع العناصر الأخرى المكونة للموضوع الرئيس، على اعتبار أن المولد يمثل مرحلة من مراحل حياة النبي (ﷺ)، وجانب واحد من جوانب هذه الشخصية.

فقد تضمن هذا القسم من المولدية مجموعة من المحاور تداولها شعراء المولديات، هي: مدح الرسول (ﷺ) وتعداد مناقبه وخصاله، تعداد المعجزات، الإشادة بليلة الميلاد، الإقرار بالعجز عن الإحاطة بمدحه (ﷺ)، مع إنهاء هذا المقطع - أحيانا - بخاتمة، تتضمن - في الغالب -

التضرع والاستشفاع، أو الصلاة والتسليم على رسول الله. على أن ترتيب هذه العناصر قد يختلف من شاعر إلى آخر، أو بين قصيدة وأخرى للشاعر نفسه، فهناك من يؤجل الإشادة بليلة الميلاد مثلا، لتكون آخر عنصر، ومنها يتحول إلى مدح السلطان، بوصفه صاحب الفضل الأول في إحياء هذه الذكرى. وقد تتداخل هذه العناصر كما هو الشأن بالنسبة للثناء على الرسول (ﷺ)، وتعداد معجزاته. أو تكون المزاجية بينهما بحيث يستعرض الشاعر مجموعة من الصفات المحمدية، ليُنتهي ببعض المعجزات، ثم يعود إلى الصفات وهكذا.

## مدح الرسول (ﷺ) وتعداد مناقبه وخصاله

يعد من أهم العناصر التي تشارك في بناء موضوع المولدية. ويتناول أساسا صفات الرسول (ﷺ) وأخلاقه ومآثره، حيث يسعى الشعراء إلى تتبع تلك الصفات التي تدخل في تشكيل ملامح الشخصية المحمدية، سواء ما تعلق منها بالأقوال أو الأفعال أو بالأحداث. وكان لزاما عليهم أن يلتفتوا إلى ما جاء في القرآن الكريم، وكذا ما تضمنته كتب السيرة، والحديث النبوي، والتاريخ الإسلامي بغرض استلزام المادة التي تسعفهم في مدحهم، ذلك أن المقام يقتضي الإلمام بالحقائق، وليس التحليق وإعمال الخيال. ومن هنا وقع هؤلاء في دائرة التكرار فقلدوا بعضهم بعضا، وداروا حول المعاني نفسها. بل إن الشاعر الواحد كان يكرر نفسه في أكثر من قصيدة، بحكم أن الشخصية الممدوحة واحدة، ومصادر مدحها موحدة أيضا.

غير أن هذا لا يعني - والحال كذلك - أننا نقرأ قصيدة واحدة في كل القصائد، فقد توحد هؤلاء الشعراء من خلال التنوع إن صح التعبير. ويأتي هذا التنوع انطلاقا من سعي الشاعر إلى إبراز بعض الجوانب من الشخصية المحمدية دون الأخرى، حسب ما يقتضيه المقام أو المناسبة أو الدافع، فقد يُشدُّ إلى صفات السماحة والعفو والرحمة والشفاعة حينما تسيطر عليه فكرة التضرع وطلب المغفرة، والتخلص من أسر الذنوب وإعلان التوبة. وقد يسهب في تعداد صفات الشجاعة والبطولة، وكل ما له علاقة بالسيرة الحربية، إذا أراد أن يثبت في قصيده ما يشحن الهممة ويثير الحماسة، لنصرة الدين أو تحرير الوطن، وهكذا.

كما أن من مصادر هذا التنوع، أسلوب الشاعر، وطريقة توصيله للمعنى، وصياغته جماليا. وهذا يتأثر - بكل تأكيد - بطبيعة الفروق الفردية بين هذا وذاك.

أما أكثر الصفات دورانا في هذا الشعر، فهي تلك التي تتصل بمنزلته (ﷺ)، سواء بين البشر عامة، أو بين الرسل والأنبياء. ومنها التي تتعلق بنبوته (ﷺ)، ومنها التي تكشف عن أصله



ونسبه الشريف. كما نجد حضورا كبيرا للصفات الخلقية، كتلك التي تحدثنا عن صدقه وامانته، طهره وعفته، جوده وسخائه، رحمته وشفاعته، وزعمه وتقواه، عدله وإنصافه، شجاعته وعزمه وبأسه. وغيرها من الصفات التي ستكشف عنها النماذج الشعرية.

فمن مقامه (ﷺ) عند الله، ومكانته بين الرسل والأنبياء، وكذا بين كافة الخلق، يحدثنا الشاعر أبو القاسم البرجي قائلا : (1)

أَفْوَى الْوَرَى ذِمًّا أَسْمَاهُمْ هِمًّا	أَعْلَاهُمْ كَرَمًا جَلَّتْ مَنَاقِبُهُ
لَهُ مَقَامُ الرِّضَا الْمَحْمُودُ شَاهِدُهُ	فِي مَوْقِفِ الْحَشْرِ إِذْ نَابَتْ نَوَائِبُهُ
وَالرُّسُلُ تَحْتَ لَوَاءِ الْحَمْدِ يَقْدُمُهَا	مُحَمَّدٌ أَحْمَدُ السَّامِي مَرَاتِبُهُ

ففي البيت الأول إقرار بمنزلة الرسول (ﷺ) بين كافة الخلق، إذ هو أكثرهم وفاء بالعهد، وأعلاهم همة، وأفضلهم كرما. وذلك على سبيل الحكم المطلق الذي تحققه صيغة « أفعل » في الأفعال الموظفة، وهي : "أوفى ، أسمى، أعلى " .

ثم يشير في البيتين المواليين إلى مكانته عند الله، حيث بواه المقام المحمود، فأدناه وقربه وخصه بالشفاعة دونا عن سائر الأنبياء والرسل. فكان إمامهم جميعا ورائدهم يوم الحشر. وإلى هذه الرفعة والخصوصية التي حظي بها الرسول عنه الله يقصد ابن الخلف القسطنطيني بقوله (2) :

أَكْرَمَ الْعَالَمِينَ رُوحَا	وَصِفَاتُهَا (*) وَمَعَشَرًا وَقَبِيلَا
عَزَّ قَدْرًا وَمَنْصِبًا وَمَقَامًا	يَا لَهُ مُصْطَفَى نَبِيًّا رَسُولَا
أَفْضَلَ الْخَلْقِ صَفْوَةَ الْحَقِّ	زَادَهُ اللَّهُ عَنْدَهُ تَفْضِيلًا

فقد حوى (ﷺ) من الصفات ما جعله خير العالمين، سواء في روحه، ويريد هنا كل ما يتعلق بالجانب المعنوي. أو في ذاته، ويعني بذلك صفاته الخلقية. أو في أصله ونسبه الشريف الذي ينتمي إلى الصفوة. فقبيلة قريش: "هي أشرف قبائل العرب قاطبة وأعلاها نسبا على وجه اليقين". (3)

وبالإضافة إلى هذه الفضائل الشخصية التي اجتمعت فيه (ﷺ). فقد نال التفضيل الإلهي

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298 - 299 .

(2) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جنى الجنين في مدح خير الفرقين، ص 70.

(\*) هكذا وردت في الديان، والصحيح: صفات.

(3) نوفل عبد الرزاق، محمد (ص) رسولا نبيا، دار الشروق، 1980، ص 16.

الذي ما بعده تفضيل، مما جعله متميزاً في بشريته ونبوته على السواء.

إن هذا التميز الذي خص به الله محمداً (ﷺ)، هو الذي أهله بأن يحظى بشرف النبوة، ويؤمن على رسالة الإسلام المقدسة، ويكلف بتبليغها لكافة الخلق، بل إنه حاز قصب السبق وشرف التقديم على سائر الأنبياء والرسل وكان له فضل عليهم منذ آدم عليه السلام. يقول الثغري في هذا المضمون: (1)

نَبِيٌّ رَأَى اللَّهُ أَفْضَلَ خَلْقِهِ      فَأَرْسَلَهُ بِالْحَقِّ لِلْخَلْقِ هَادِيًا  
نَبِيٌّ لَهُ فَضْلٌ عَلَى كُلِّ مُرْسَلٍ      كَمَا فَضَّلَتْ شَمْسُ النَّهَارِ الدُّرَارِيَا  
وبالمثل، يؤكد الشاعر أبو حمو موسى الزياتي فضل محمد (ﷺ) على المرسلين بقوله: (2)

نَبِيٌّ لَهُ فَضْلٌ عَلَى كُلِّ مُرْسَلٍ      أَتَى النَّسْنَ الذِّكْرَى بِذَلِكَ فَصَاحَا  
وسعياً إلى تأكيد هذا الفضل، فإن من الشعراء من أسهب في الحديث عن هذا الجانب. فراح يتتبع كراماته (ﷺ) على بقية الرسل، من خلال ما تلقوه من العناية الإلهية. إنه ابن الخلف القسطنطيني الذي تفرد بهذه الخاصية، فأضاف إلى هذا المقطع من المولدية مادة ثرية تكشف عما يمتلكه من ثقافة دينية غزيرة. يقول في إحدى مولدياته:

عَلَا ارْتِفَاعًا عَلَى كُلِّ الْعِبَادِ عَلَاً      وَهَلْ تَرَى فَاضِلاً يَغْلُوهُ مَفْضُولُ  
بِهِ لِأَدَمَ هَبُّ الْعُضْوِ وَانْتَسَبَتْ      لِشَيْتِهِ فِي سَمَاءِ الْعَلِيَا الْأَرَاجِيلُ  
وَنَالَ إِدْرِيسُ فِي الْعَلِيَا بِهِ رُبَّيَا      كَمَا لَنُوحٍ بِهِ فِي الْفُلْكِ تَحْوِيلُ  
وَفَازَ هُودٌ بِهِ مِنْ عَادٍ وَبَدَتْ      لَصَالِحٍ مِنْ صَمِيمِ الصَّخْرِ شَمِيلُ  
وَصَيْنَ لُوطٌ بِهِ مِنْ قَوْمِهِ وَطَفَى      جَمْرًا عُدَّ لِإِبْرَاهِيمَ مَشْعُولُ  
وَلِلذَّبِيحِ بِهِ قَوْزٌ وَتَكْرِمَةٌ      كَمَا لِإِسْحَاقَ مِنْ جَدِّوَالِ تَحْصِيلُ  
وَقَدْ شَفِي بِأَسْمِهِ يَعْقُوبُ مِنْ ضَرَرٍ      كَمَا لِيُوسُفَ مِنْ أَيْدِيهِ تَنْوِيلُ  
وَنَالَ الْأَسْبَاطُ مِنْهُ كُلُّ مَنْقَبَةٍ      بِهَا لِمُوسَى كَلِيمُ اللَّهِ تَكْمِيلُ  
وَامْتَارَ هَارُونُ بِالْقُرْيَانِ مِنْهُ كَمَا      بِهِ لِلْقَمَانِ فِي الْقُرْآنِ تَغْلِيلُ  
وَالْفَتَى يُوشَعَ فِي الْأَفْقِ قَدْ وَقَفَتْ      شَمْسُ النَّهَارِ لِأَمْرِ فِيهِ تَفْجِيلُ  
وَمَلِكُ الْأَرْضِ دُو الْقَرْنَيْنِ ثُمَّ بِهِ      لِلْخَضِرِ إِنْجَمَالُ مَا تُبْدِيهِ التَّفَاصِيلُ

(1) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج2، ص 190.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

وقد ائال شعيباً ما أراد، كما  
وسخرت لسليمان الرياح به  
وقد أجيب به ذو الكفل حين دعا  
وباسمه فاز ذو النون التقي ونجا  
وباسمه طار إلياس وصار من  
وباسمه لاذ أيوب الرضا فشفي  
وباسمه اليسع البر التجي فنجى  
وباسمه زكريا استغاث فلم  
وكم ليحيى به في جنة صلة

به لداود الطامت سربيل  
والإنس والجن والعنقاء والغيل  
لأنه بحلى معناه مغفول  
من بطن حوت له في البحر توهيل  
الأملاك حيث جناح العزم مسدول  
من ضر جسم له في العظم تئجيل  
وللعزب بذاك الاسم ثمثيل  
يزهب لنشر له في العضو تفصيل  
وكم لعيسى به نكسك وتبثيل<sup>(1)</sup>

فقد وقف وقفة متأنية عند هذه الفكرة، مستعرضاً ما حدث لكل رسول من الرسل، وكيف أن هذه العناية الإلهية كانت تتدخل في كل مرة لنصرتهم.

وكان ذلك كما يقر الشاعر - بسبب محمد (ﷺ) ولأجله. ولهذا نجده يكرر في كل مرة كلمة "به" أو "باسمه" للتأكيد على أنه (ﷺ) هو مصدر هذه الكرامات التي من بها الله على أنبيائه.

وواضح أن الشاعر قد اتكأ على موروته الإسلامي في استلهاهم تلك الأحداث والكرامات، سواء من النص القرآني، أو من التاريخ.

كما لا يخفى على الدارس ما في هذا المضمون من تأثير بالمفاهيم الصوفية، المتعلقة بالحقيقة المحمدية، وفضله (ﷺ) على كل الموجودات، كما سيأتي توضيح ذلك في موضعه.

وامتداداً لهذه الفكرة التي تؤكد فضله (ﷺ) على الرسل، راح الشعراء يتوسعون في هذا الجانب، فتحدثوا عن فضله على كافة الخلق والموجودات، وأنه مصدر الوجود وعلته، ولولاه ما أوجد الله الكون وما عليه، فهو عند الشاعر ابن الخلوف سبب وجود هذا الكون، ومصدره لقوله: (2)

وكل ما صاغ من كون فعنه نشأ  
لأنه علة، والكون معلول

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 89-90.

(2) المصدر نفسه، ص 90.



فكل شيء في الوجود إنما أوجده الله لأجل نبيه محمد (ﷺ)، وبسببه. لذا، فهو في نظر هؤلاء الشعراء بمثل سر الكون، وكنهه، وخلاصته. يقول الثغري في هذا المعنى:

سِرُّ الوجود و صِفْوَةُ اللهِ الذي خُتِمَتْ بِهِ الْأَرْسَالُ خَيْرَ خَتَامٍ (1)

إنه إذا سر وجود الخلق، وأصله، وغايته. وعليه فإن كل ما في الوجود متعلق به، حاضر بحضوره. يقول عبد العزيز بن أبي سلطان، معبرا عن هذه الفكرة: (2)

سِرُّ الوجود و ثُكْنَةُ الدُّهْرِ الذي كُلُّ الوجود بِجُودِهِ يَتَعَلَّقُ

ولما كان الرسول (ﷺ) أصلا لكل الكائنات، وسببا في خلقهم، فإن وجوده بالتالي سابق للكون. يقول أبو القاسم البرجي: (3)

عِنَايَةً قَبْلَ بَدْءِ الْخَلْقِ سَابِقَةً مِنْ أَجْلِهَا كَانَ آتِيَهُ وَذَاهِبُهُ

فقد اختار الله سبحانه وتعالى محمدا واصطفاه ليكون نبيا قبل أن يشرع في خلق الكون، لذا كان من أهم الصفات التي أسندها شعراء المولديات للشخصية المحمدية، أنه المقدم اصطفاً وخلقاً، والمؤخر مبعثاً، يقول ابن الخلوف: (4)

وَأَوَّلُ إِيجَادًا، وَآخِرُ مَبْعَثًا  
وَأَسْهَلُ تَشْرِيعًا، وَأَوْضَحُ مِثْسَمًا\*  
وَأَرْسَلَهُ لِلْخَيْرِ بَعْدُ مُعَلَّمًا

فقد حظي (ﷺ) عند الله بشرف التقديم أمام كافة الرسل، إنه أسبقهم خلقاً وآخرهم إرسالاً ومبعثاً، وهو رائدهم، بل إن اسمه عنوان في سجل المرسلين. وفي هذا إشارة إلى المقام المتميز الذي حُص به النبي محمد (ﷺ).

وتعميقاً لهذا التميز، تطرق هؤلاء الشعراء لمصدر خلقه (ﷺ)، فذكروا أنه صيغ من طينة خاصة، بل من نور. وذلك لأجل أن يضيفوا عليه صفة التفرد والخصوصية. يقول ابن الخلوف: (5)

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 212.

(2) المقرئ أحمد محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 116.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 297.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 327.

(\*) يقترح محقق الديوان كلمة "مِثْسَمًا" بالتخفيف، ينظر: ابن الخلوف، الديوان، ص 327.

(5) المصدر نفسه، ص 87.

أَنْشَأَهُ مَوْلَاهُ مِنْ نُورٍ وَقَدَّمَ

كَأَنَّهُ غَرَّةٌ وَالْخَلْقُ تُحْجِيلُ

والى هذا يشير ابن الخطيب في قوله: (1)

ففي عالم الأسرار ذاك تجتلي

ملامح نور للاح للطور فانهدا

وبالإضافة إلى ما تقدم، فإن إصرار الشعراء على إظهار الشخصية المحمدية في صورة متميزة، وسعيها إلى تأكيد فضلها على كل الموجودات، فإن منهم من عمد إلى التفصيل بدل الإجمال. وراح يعدد فضل الرسول (ﷺ) على كل كائن يحضر إلى الذهن، مستخدما عبارة "لواه" التي تفيد الجزم بالحكم في صرامة تامة، بمعنى أن كل مخلوق إنما يقتزن وجوده شرطيا بوجود محمد (ﷺ) يقول الثغري: (2)

لَوْلَاهُ مَا وُجِدَ الْوُجُودُ، سَمَاؤُهُ

أَوْ أَرْضُهُ، أَوْ إِنْسُهُ، أَوْ جَائُهُ

فَجَمِيعُ مَا فِي الْكَوْنِ كَانَ لِأَجْلِهِ

شَرَفُ الْوُجُودِ بَانَ فِيهِ كَيَانُهُ

ويعبر ابن زمرك عن هذا المضمون قائلا: (3)

يَا مُصْطَفَى وَكَمَامُ الْكَوْنِ مَا فَتَقَتْ

يَا مُجْتَبَى وَزِنَادُ النُّورِ مَا قُدِحَا

لَوْلَاكَ مَا أَشْرَقَتْ شَمْسٌ وَلَا قَمَرٌ

لَوْلَاكَ مَا رَاقَتْ الْأَفْلَاكُ مُلْتَمِعَا

أما ابن الخلف القسطنطيني، فكان أكثر تفصيلا وإسهابا في تأكيد هذه الفكرة، كما هو الشأن مثلا في مولديته "الفائية" التي نقتطع منها قوله (4):

لَوْلَاهُ لَمْ يُبْدَرْ نَوْحًا ، لَا وَلَا قَلَمًا  
وَلَا رِيحًا ، وَلَا بَرْقًا وَلَا سَحْبًا  
وَلَا ثَبَاتًا وَلَا زَمَلًا وَلَا حَجَرًا  
وَلَا أَنْسًا وَلَا جِنًا وَلَا مَلَكًا  
وَلَا حَيَاةً وَلَا بُرْءًا وَلَا سَقَمًا  
وَلَا مَعَادًا وَلَا حَجَرًا وَلَا سَقَرًا  
فَهُوَ الَّذِي اخْتَصَّهُ الْبَارِي وَصَيَّرَهُ

وَلَا سَمَاءَ وَلَا صُبْحًا وَلَا سَدَفًا  
وَلَا بَحَارًا وَلَا ذُرًّا وَلَا صَدَفًا  
وَلَا مِدَادًا وَلَا غُورًا وَلَا هَدَفًا  
وَلَا شُعَاعًا وَلَا نَارًا وَلَا خَرْفًا  
وَلَا انْبِسَاطًا وَلَا قَبْضًا وَلَا تَلَفًا  
وَلَا صِرَاطًا وَلَا عَدْنًا وَلَا غَرْفًا  
رُوحَ الْعَوَالِمِ مَبْدَأَ نُقْطَةِ الشَّرَفِ

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 476.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 45.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 377.

(4) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 308 - 309.

فقد حاول الشاعر أن يعدد ما أمكنه من المخلوقات وعناصر الكون، غير أن ذلك أوقعه في نوع من الرقابة، والابتذال، وثقل التكرار، وإجهاد النفس لأجل تأكيد فكرة واحدة، تتصل بفضله (ﷺ) على الكون.

وبهذا، كانت النماذج السابقة التي تكشف عن أصل محمد (ﷺ) ومصدر خلقه، وفضله على كافة الخلق، باعتباره مصدر كل موجود، والسبب في إنشاء هذا الكون، وغيرها من المفاهيم التي استمدتها شعراء المولديات من محراب الصوفية، قد شكلت مادة مدحية خصبة، استخلص منها هؤلاء كثيرا من الصفات التي أسعفتهم في محاولة وضع ملامح للشخصية المحمدية ترتقي بها إلى المقام الذي تستحقه.

كما تطرقت القصيدة المولدية - إضافة إلى ما تقدم - إلى فضله (ﷺ) على البشرية كافة في الدنيا والآخرة، فهو مصدر هدايتهم وهم أحياء، إذ بصُرهم بحقيقة الدين، وأخرجهم من الجهالة وظلام الشرك إلى نعمة الإيمان ونور الهداية.

وهو أيضا ملاذهم وشفيعهم الوحيد يوم يبعثون ويسألون. وعلى أساس من هذا، فإن صفتي "الهادي" و"الشفيع" كثيرا ما ترددت في هذا المقطع.

وقد عبر عنهما الشعراء، إما بلفظيهما، أو بمفردات وصيغ مختلفة. من ذلك: الهادي، نبي الهدى، إمام الهدى، خير هاد، أتى بالهدى، ماحي الشرك، مزيل الضلال، صاحب الإرشاد، السراج المنير، شمس الهداية، الداعي إلى الرشd، سراج الهدى..

وعن الشفاعة، استخدمت مفردات وعبارات مثل: الشافع، الشفيع، ذو الشفائع، أكرم شافع، خير شفيع. كما وظف ما يجيل على هذه الصفة، ومن ذلك: ملاذ الخلق، مجير الوري، ملجأ الخلق، مغيثهم، وغيرها من الصيغ والأساليب التي استعان بها هؤلاء في توصيل هذا المعنى.

ومن النماذج المعبرة عن هذا المضمون، قول ابن الخلوف في صفة الهداية: (1)

سَرَّاجُ نُورٍ، بِشَيْرُ خَيْرٍ      نَبِيُّ هُدًى، رَسُولُ هَادِي  
فهو (ﷺ) صاحب الهداية والداعي إليها، بل هو كما يذكر أبو حمو خير هاد للرشاد،

(1) المصدر السابق، ص 384.



وماحي الذنوب بإذن الله: (1)

حنينًا وشوقًا إلى المصطفى  
إلى خير هادٍ هدى للرُشاد  
إلى مَنْ به الله يَمْحو الذُّنوبَ  
جميع العبادِ وأجلى الخطوبَا

وهو أيضا إمام الهدى، فبه أبان الله عن دينه الهادي إلى سواء السبيل. يقول عبد الله ابن لسان الدين: (2)

إمام الهدى المُجتبى المصطفى  
به أظهر الله دين الهدى  
بأزكى شهيدٍ واهدى دليل  
وعلم كيف سواء السبيل

فقد بلغ الرسول (ﷺ) بأمانة وإخلاص ما أوحى به إليه ربه. وكان بذلك سببا في هداية من زاغ عن الحق وتاه عن الرشده. يقول الثغري: (3)

يا مَنْ هدى بآيات، آيات الهدى  
مَنْ ظلَّ عَنْ سُبُلِ الرُّشَادِ وَ تَاهَا

ولولا أن كرم الله عباده برسوله الكريم، لظلوا يئنون تحت وطأة الشرك، مستسلمين لغفلة الجهل. فكان مبعثه (ﷺ) بمثابة الناقوس الذي أيقظ هؤلاء من رقدتهم الطويلة. يقول أبو القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان معبرا عن هذا المعنى (4):

لَوْلَا النَّبِيُّ الْأَبْطَحِيُّ مُحَمَّدٌ  
كَمْ أُمَّةٍ مَمْحُوءَةٌ آثَارُهَا  
كَمْ عُصْبَةٍ مَغْلُوبَةٍ أَنْصَارُهَا  
أَيَقَظُهَا بِهَذَاكَ يَا صُبْحُ الْهُدَى  
لَمْ تَعْرِفِ الْكُفَّارُ مَا إِسْلَامُهَا  
كَمْ شُرْعَةٍ مَنسُوخَةٍ أَحْكَامُهَا  
كَمْ مِلَّةٍ مَكْسُورَةٍ أَصْنَافُهَا  
مِنْ رَقْدَةٍ لَعِيَتْ بِهَا أَخْلَامُهَا

والى هذا المضمون يشير لسان الدين بن الخطيب بقوله: (5)

فَلَوْلَاكَ مَا بَانَ الضَّلَالُ مِنَ الْهُدَى  
وَلَمَّا مَحَتِ آيُ الشَّرَائِعِ فِطْرَةٌ  
وَتَعْبَدُ مِنْ دُونِ إِلَهِ حَجَارَةٌ  
وَلَا امْتَارَ فِي الْأَرْضِ الْمَكْبُ مِنَ الْأَهْدَا  
وَاصْبَحَتِ الْأَهْوَاءُ لَا تَعْرِفُ الْقَصْدَا  
طِفَامُ رِجَالٍ يَجْعَلُونَ لَهُ نَدَا

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 163.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 291-292.

(3) التسي محمد بن عبد الله، تاريخ بن زيان ملوك تلمسان، تحقيق محمود بوعباد، ص 190.

(4) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظمى وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 66.

(5) لسان الدين بن الخطيب، الديوان، ص 482.

أما عن الشفاعة، فهي من الصفات الأكثر حضوراً في مديح الرسول (ﷺ) وتعداد مآثره، لا سيما وإنها من الخصوصيات التي كرمه الله بها دوناً عن سائر الأنبياء والرسل، حيث حظي بالمقام المحمود يوم الحساب، ومنح حق العفو بإذن الله. وإلى هذا المقام تشير الآية الكريمة: "وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نَافِلَةً لَّكَ عَسَىٰ أَن يَنفَعَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَّحْمُودًا" (1).

وقد استلهم الشعراء هذا المعنى، واتخذوا منه سبيلاً إلى امتداح الشخصية المحمدية، والتسامي بها إلى الرفعة التي تستحقها، على النحو الذي نقرأه في قول أبي القاسم البرجي (2):

لَوْلَا النَّبِيُّ الْأَبْطَحِيُّ مُحَمَّدٌ	لَمْ تَعْرِفِ الْكُفَّارُ مَا إِسْلَامُهَا
لَهُ مَقَامُ الرِّضَا الْمَحْمُودِ شَاهِدُهُ	فِي مَوْقِفِ الْحَشْرِ إِذْ تَابَتْ نَوَائِبُهُ
وَالرُّسُلُ تَحْتَ لَوَاءِ الْحَمْرِ يَقْدِمُهَا	مُحَمَّدٌ أَحْمَدُ السَّامِيِّ مَرَاتِبُهُ
لَهُ الشَّفَاعَاتُ مَقْبُولًا وَسَائِلُهَا	إِذَا ذَهَبَ الْأَمْرُ وَاشْتَدَّتْ مَصَاعِبُهُ

وفي قول الثغري (3):

أَنْتَ الْمَرْفَعُ وَالْمَشْفَعُ فِي غَيْرِ	شَفَاعَتِكَ الْمُسِيءِ الْمُجْرِمِ
---	------------------------------------

كما حدثنا في قصيدة أخرى عن اختصاصه (ﷺ) بالشفاعة في الخلق يوم القيامة قائلا: (4)

وَلَهُ الشَّفَاعَةُ وَهُوَ مَخْصُوصٌ بِهَا	يَوْمَ الْقِيَامَةِ فِي ذَوِي الْإِجْرَامِ
--	--

ويلج أبو حمو في طلب هذا المعنى عن طريق التكرار اللفظي الذي يحققه الضمير "هو" العائد على الرسول (ﷺ) بقوله: (5)

هُوَ الرَّحْمَةُ الْهَادِي الشَّفِيعُ لَنَا غَدًا	هُوَ الْمَصْطَفَى الْمُخْتَارُ يُلْهِمُنَا الرُّشْدَا
هُوَ الدُّخْرُ لِلْهَوْلِ الشَّدِيدِ إِذَا أَتَى	وَمَنْ ذَا سِوَاهُ لِمَخَافٍ إِذَا اشْتَدَّ

(1) الإسراء - آ: 79.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298-299.

(3) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق: محمود بوعباد، ص 172.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 211.

(5) المصدر نفسه، ص 226.

أما الشاعر ابن زمرك، فقد حاول في "حائيته" أن ينقل لنا جانباً من هول يوم الحشر، ومعاناة الخلق في انتظار القضاء. وذلك سعياً منه إلى تعميق قيمة هذه الصفة، وعظيم فضله (ﷺ) على البشرية. فقال: (1)

يا سَيِّدَ الرُّسُلِ يَا نَعْمَ الشَّفِيعَ      طَالَ الْوُقُوفُ وَحَرَّ الشَّمْسِ قَدْ لَفَحَا  
أَنْتَ الْمُشَفَّعُ وَالْأَبْصَارُ شَاخِصَةٌ      أَنْتَ الْغِيَاثُ وَهَوْلُ الْخُطْبِ قَدْ قَدَحَا

ويعد ابن الخلوف القسطنطيني أكثر شعراء المولديات عناية في مجال توظيف صفة الشفاعة، إذ يعتمد إلى التفصيل والإسهاب أحياناً، مستعرضاً قصة شفاعته (ﷺ) في الخلق يوم القيامة وهم يعانون الكرب الشديد، ويبحثون عن ملاذ أو منقذ يأخذ بأيديهم ويخلصهم مما هم فيه. يقول: (2)

هو الشافعُ المَقْبُولُ إِنْ ضَجَّتِ الْوَرَى      مَنْ الْمَوْقِفِ الضَّنْكَ الشَّدِيدِ الْهَيَاذِ  
تَرَاهُمْ سُكَارَى هَائِمِينَ وَمَا هُمْ      سَكَارَى وَلَكِنْ لَأَلْتِهَابِ اللَّوَاذِ  
فَكُلُّ يُنَادِي لَسْتُ ذَاكَ وَإِنِّي      لَفِي شَاغِلٍ عَنْ صَاحِبِي وَمَتَابِعِي  
يُؤْمُونَ بِالشَّكْوَى أَبَا النَّاسِ آدَمَ      فَمَنْ دُونَهُ شَافِعٌ بَعْدَ شَافِعٍ؟  
إِلَى أَنْ يُوَفَّقُونَ(\*) الْمَسِيحَ ابْنَ مَرْيَمَ      فَيَدْفَعُهُمْ لِلْأَرْفَعِ الْمُتَوَاضِعِ  
فَيَأْتُوهُ يَدْعُوهُ يَا مُحَمَّدَ      أَجْرْنَا وَهُمْ بَيْنَ الْكَوْضَارِ  
يَقُولُ: نَعَمْ سَمْعًا وَطَوْعًا أَنَا لَهَا      أَنَا الْمُصْطَفَى خَيْرُ الْوَرَى ذُو الشَّفَاعِ  
وَيَأْتِي لِسَاقِي الْعَرْشِ يَسْجُدُ تَحْتَهُ      وَيَبْسُطُ لِلرَّحْمَنِ رَاحَةً خَاشِعِ  
وَيَدْعُوهُ يَا وَهَّابُ هَبْ لِي شَفَاعَةً      نَعْمُ الْوَرَى مَا بَيْنَ عَاصٍ وَطَائِعِ  
فَإِنِّي مَوْعُودٌ بِهَا قَبْلَ نَشْأَتِي      وَوَعْدُكَ حَقٌّ يَا حَفِيزَ الْوَدَائِعِ  
فَيَدْعُوهُ مَوْلَاهُ أَقِمْ رَأْسَكَ وَاشْفَعْنِ      تَشْفَعِ، فَأَنْتَ الْيَوْمَ أَوْجَهُ شَافِعِ  
سَاقِمْ هَذَا الْيَوْمَ شَطْرَيْنِ بَيْنَنَا      لِيَأْمَنَ فِيهِ مَنْ لَطَى كُلُّ جَانِعِ  
فَأَنْتَ تَنَادِي يَا إِلَهِي شَفَاعَتِي      وَأَدْعُو أَنَا الرَّحْمَنُ غَوْثُ الْمُطَامِعِ

فقد تضمنت هذه الأبيات قصة شفاعته (ﷺ) يوم الحشر. وواضح أن الشاعر قد استلهم مضمونها مما ورد في كتب السيرة، والحديث النبوي الشريف، فهي حاضرة في صحيح

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 378.

(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 360-361.

(\*) "يوالون" هكذا وردت في الديوان وفي النسخ المخطوطة كما أشار المحقق. و الصحيح نحوياً حذف الون.



البخاري ومسلم بروايتهما عن ابي هريرة، انه قال: "أتى رسول الله (ﷺ) يوماً بلحْمٍ فَرَفَعَ إِيْلَهُ الذَّرَاعَ وَكَانَتْ تَعْجِبُهُ، فَتَهَسَّ مِنْهَا نَهْسَةً، فَقَالَ: "أَنَا سَيِّدُ النَّاسِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ. وَهَلْ تَدْرُونَ بِمَ ذَلِكَ؟". يَجْمَعُ اللَّهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ الْأَوَّلِينَ وَالْآخِرِينَ مِنْ صَعِيدٍ وَاحِدٍ فَيَسْمِعُهُمُ الدَّاعِيَ، وَيَنْفَذُهُمُ الصَّبْرَ، وَتَدْنُو الشَّمْسُ فَيَبْلُغُ النَّاسَ مِنَ الْغَمِّ وَالْكَرْبِ مَا لَا يَطِيقُونَ وَمَا لَا يَحْتَمِلُونَ فَيَقُولُ بَعْضُ النَّاسِ لِبَعْضٍ: أَلَا تَرَوْنَ مَا أَنْتُمْ فِيهِ؟ أَلَا تَرَوْنَ مَا قَدْ بَلَغَكُمْ؟ أَلَا تَنْظُرُونَ مَنْ يَشْفَعُ لَكُمْ إِلَى رَبِّكُمْ؟ فَيَقُولُ بَعْضُ النَّاسِ لِبَعْضٍ: ائْتُوا آدَمَ، فَيَأْتُونَ آدَمَ، فَيَقُولُونَ يَا آدَمُ اشْفَعْ لَنَا إِلَى رَبِّكَ. أَلَا تَرَى إِلَى مَا نَحْنُ فِيهِ؟ أَلَا تَرَى مَا قَدْ بَلَغْنَا؟ فَيَقُولُ آدَمُ: إِنَّ رَبِّي غَضِبَ الْيَوْمَ غَضَبًا لَمْ يَغْضَبْ قَبْلَهُ، وَلَنْ يَغْضَبَ بَعْدَهُ مِثْلَهُ، وَإِنَّهُ نَهَانِي عَنِ الشَّجَرَةِ فَعَصَيْتُهُ، نَفْسِي نَفْسِي، اذْهَبُوا إِلَى غَيْرِي" (1).

فيسيرون بعد ذلك إلى بقية الرسل، واحدا تلو الآخر، نوح، فإبراهيم، فموسى إلى أن يوافوا المسيح عيسى عليه السلام، فيأبى الجميع ويعتذر. ثم ينتهون إلى إمام المرسلين محمد (ﷺ)، ويرفعون إليه شكواهم فيجيبهم أنا لها. وقد ورد في الصحيحين بهذا الشأن على لسان الرسول (ﷺ)، ما نصه: "فَأَنْطَلِقُ فَأَتِي تَحْتَ الْعَرْشِ فَأَقْعُ سَاجِدًا لِرَبِّي ثُمَّ يَفْتَحُ اللَّهُ تَعَالَى عَلَيَّ، وَيُلْهِمُنِي مِنْ مَحَامِدِهِ وَحُسْنِ الثَّنَاءِ عَلَيْهِ شَيْئًا لَمْ يَفْتَحْهُ لِأَحَدٍ قَبْلِي، ثُمَّ يَقُولُ: يَا مُحَمَّدُ ارْفَعْ رَأْسَكَ سَلْ تُعْطَى، وَاشْفَعْ تُشْفَعْ" (2).

وقد استعان الشاعر بأسلوب قصصي، معتمدا عنصر الحوار الذي أداره على لسان البشر من جهة، والأنبياء والرسل من جهة ثانية. وإن كان السرد هنا قد قضى على ما في الشعر من إحياء وشعرية، إلى درجة أننا نحس وكأننا نقرأ نصا نثريا، كتب في قالب شعري.

ومن الصفات التي لها صلة مباشرة بالشفاعة، صفة "الرحمة" التي تعد من أبرز ملامح الشخصية المحمدية في جانبها الخلقي، وحسبنا أن القرآن الكريم قد نص على ذلك صراحة، لقوله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ﴾ (3). وقوله جل شانه: ﴿لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِّنْ أَنفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُمْ بِالْمُؤْمِنِينَ رَؤُوفٌ رَّحِيمٌ﴾ (4).

(1) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، حقق أصوله وخرج أحاديثه، الشيخ مأمون شيبا، الحديث رقم 479-327، ط3، دار المعرفة - بيروت، لبنان 1417 هـ - 1996، ج 3، ص 61 إلى 64.

(2) المصدر نفسه، ص 64.

(3) الأنبياء - آ: 107.

(4) التوبة - آ: 128.

وقد كان (ﷺ) رقيق القلب، لين الجانب، وهذا ما يشير إليه قوله تعالى: ﴿هُمَا رَحِمَةٌ مِنَ اللَّهِ لَئِنْ لَمْ يَكُنْ لَهُمَا رَحْمَةٌ لَفُضِّلَا عَلَى كَثِيرٍ مِمَّنْ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمَا عَلَى الْآخَرِ﴾ (1)

وعلى هذا الأساس، حرص شعراء المولديات على امتداح الرسول (ﷺ) بهذه الصفة، فترددت كثيرا في شعرهم بصيغ أو مترادفات كثيرة، كالشفقة، والعطف، والرافة وما وافق ذلك. فقد قرن عبد الله بن لسان الدين بين كلمتي: ﴿رؤوف ورحيم﴾ في قوله: (2)

نَبِيٌّ كَرِيمٌ رُؤُوفٌ رَحِيمٌ      بَنَصَ الْكِتَابِ وَحُكْمَ الْعُقُولِ

وقد وظف كلا الكلمتين، "رؤوف، ورحيم" في صيغة المبالغة للإيحاء بمدى أصالة هذه الصفة في شخصه (ﷺ)، والتي صدقها العقل، وأقرها كتاب الله، وفي ذلك التفتات إلى الآيتين المتقدمتي الذكر.

وعلى شاكلته، أثر أبو القاسم العزفي استخدام صيغة المبالغة في الإقرار بهذه الصفة، معززا ذلك أكثر بأسلوب التكرار الذي اعتمده من خلال المترادفات التي تفيد الرحمة، وهو تكرار معنوي، في قوله: (3)

وَكَانَ لِأُمَّتِهِ رَحْمَةً بِفَضْلِ      الشُّفَاعَةِ فِيهِمْ كَفِيلاً  
وَكَانَ رُؤُوفًا رَحِيمًا لَهُمْ      عَطُوفًا شَفِيعًا عَلَيْهِمْ وَصُولًا

فمن هذه المترادفات، الرؤوف، العطوف، الشفيع، والوصول التي تفيد في هذا السياق معنى البر بالخلق والإحسان إليهم. وكما نلاحظ، فجميع هذه المترادفات تصب في معنى الرحمة، وبالتالي، فهو تكرار معنوي، الغاية منه التوكيد، ومما يعزز هذا التوكيد ورودها جميعا في صيغة المبالغة "فعول" و"فعليل".

كما عبر الشعراء عن هذه الصفة بالمصدر "الرحمة" فوصفوه (ﷺ) بأنه مصدر الرحمة ذاتها. يقول ابن زمرك:

يَا نِعْمَةَ عَظُمَتْ فِي الْخَلْقِ نِعْمَتُهَا      وَرَحْمَةً تَشْمَلُ الْغَادِينَ وَالرُّوحَا (4)

(1) آل عمران - آ: 159.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 291.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 15.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 378.

وهو عند الثغري الرحمة التي مَنْ بها الله على خلقه: (1)

هُوَ رَحْمَةُ اللَّهِ الَّتِي يَهْمِي بِهَا فِي الْخَلْقِ بِالْحَقِّ الْمُبِينِ وَيَحْكُمُ  
وعلى غرار هذا قال ابن الخلوف القسطنطيني: (2)

هُوَ الْمُجْتَبَى الْمَبْعُوثُ لِلْخَلْقِ رَحْمَةً فَلِلَّهِ مَا أَحْيَا وَأَخْمَى وَأَرْحَمَا

وبهذا، يتضح لنا كيف استطاع الشعراء أن يرسّخوا هذه الصفة في مدحهم للذات المحمدية، إما بلفظها أو بمتراذفات لها. وما يلاحظ أنهم عانقوا الأسلوب القرآني في توظيف صيغة هذه الصفة، فهي إما مصدر، أو صيغة مبالغة، وفي هذه الأخيرة ما يوفر تأكيداً للمعنى وتعميقاً له.

ومن الصفات التي استوقفت شعراء المولديات أيضاً، صفة الكرم. وقد جاء تأكيداً من قَبْلُ في كتاب الله، حيث شهد له جل شأنه، بأنه الرسول الكريم، لقوله تعالى: ﴿إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ، وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُوْمِنُونَ﴾ (3). وقوله في موضع آخر: ﴿إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ ذِي قُوَّةٍ عِنْدَ ذِي الْعَرْشِ مَكِينٍ مُطَاعٍ ثَمَّ أَمِينٍ﴾. (4)

فقد عُرِفَ المصطفى (ﷺ) بكرمه النفسي الواسع، سعة لا يحدها الوصف. ومن يعود إلى كتب الحديث والسيرة، يقع على عدد لا حصر له من مظاهر الكرم التي تحلى بها في حياته، مما يؤكد أن هذه الصفة أصلية في سلوكه وطبعه. ولهذا وصف بأنه الرسول الكريم، وأكرم مبعوث، والجواد، والسخي، والمعطاء، والغيث، والمأنح. كما وصف بأنه أندى الناس كفاً، وأكثرهم نوالاً، وأسمح كفاً. ومن النماذج التي تضمنت هذه المعاني، ما جاء على لسان ابن زمرك:

وَسَيِّدُ هَذَا الْخَلْقِ مِنْ نَسْلِ آدَمَ

وَأَكْرَمُ مَبْعُوثٍ إِلَى الْإِنْسِ وَالْجَانِ (5)

أو كما في قول أحمد بن عبد المنان الأنصاري: (6)

يَا أَكْرَمَ الرُّسُلِ يَا أَعْلَى الْأَنْبَاءِ عَلَاً

يَا خَيْرَ مُنْتَجِعٍ تُرَجَى نَوَاجِفُهُ

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بن زيان ملوك تلمسان، تحقيق: محمد بوعباد، ص 171.

(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنّي الجنّين في مدح خير الفرقين، ص 332.

(3) الحاقة - آ: 40 - 41.

(4) التكويم - آ: 19 - 20 - 21.

(5) ابن زمرك، الديوان، ص 496.

(6) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمى وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88.



وفي كلا البيتين تَسَامٍ بشخص الرسول (ﷺ) في مجال الكرم، إلى درجة لا يضاهيه فيها أحد من الأنبياء والرسل، ناهيك عن سائر البشر، إذا أثر الشاعران توظيف هذه الصفة في صيغة "افعل" التي تفيد الحكم المطلق والجزم به.

وقد وُصف الرسول (ﷺ) "بالكريم" كما في قول أبي القاسم العزبي: (1)

رَسُولٌ كَرِيمٌ إِذَا جِيئَهُ  
وَيَمُمْتَ مَقْنَاهُ تَلَقَّى الْقَبُولَ  
وقول الثغري: (2)

رَسُولٌ كَرِيمٌ خَاتِمُ الرُّسُلِ كُلِّهِمْ  
وَأَعْظَمُ مَنْ تَلَقَّى إِلَيْهِ الرُّسَائِلُ  
وكما عبر هؤلاء عن هذه الصفة بلفظها "الكريم"، استخدموا أيضا ما يرادفها ويؤدي معناها، كما في قول يحيى بن خلدون الذي يرى في الرسول (ﷺ) أنه "اسمح الناس كفاً": (3)

وَأَعْلَاهُمْ قَدْرًا وَأَرْفَعُ مَنْصِبًا  
وَاسْمَحُ كَفًّا إِذَا تَجَوَّدَ يَمِينُ  
وهو عند أبي حمو "أندى الورى كفاً": (4)

وَأَعْظَمُ عِنْدَ اللَّهِ جَاهًا وَحُرْمَةً  
وَأَنْدَى الْوَرَى كَفًّا إِذَا سُئِلَ الرُّفْدَا  
ونقرأ عند ابن الخلوفا القسطنطيني من هذه العبارات المؤدية للمعنى: "غمام الندى" لقوله:  
غَمَامُ النَّدَى، شَمْسُ الْهَدَى، وَاضِحُ السَّنَا جَمِيلُ الثَّنَا، خَيْرُ الْأَنْامِ مَجِيبُ (5)

ومنها أيضا عبارة "عَيْنُ النَّدَى"، و"غَوْثُ الْمُنَادِي"، في قوله: (6)

فَهَوْغَيْثُ النَّدَى، وَغَوْثُ الْمُنَادِي  
كُلُّ جَوْدٍ فَمِنْ عُلَاهُ تَجَلَّى  
كُلُّ غَيْثٍ فَمِنْ نَدَاهُ مُقَاضٍ  
وَهُوَ كَهْفُ الرَّجَا وَكَافِي الضَّرَارَا  
كُلُّ حُسْنٍ فَمِنْ حُلَاهُ اسْتَعَارَا  
كُلُّ نَيْثٍ فَمِنْ ظُبَاهُ اسْتَجَارَا

فالرسول (ﷺ) هو مصدر الكرم، بل إنه الكرم ذاته. وقد فاق جوده كل التصور، إنه يعجز

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 16.

(2) ابن خلدون ينجي، بغية الرواد، ج 2، ص 69.

(3) المصدر نفسه، ص 216.

(4) المصدر نفسه، ص 226.

(5) ابن الخلوفا القسطنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقتين، ص 411.

(6) المصدر نفسه، ص 130.

بسخائه الغيث والسحاب: (1)

هُوَ الْغَيْثُ لَا وَاللَّهِ بَلْ هُوَ أَجْوَدُ  
هُوَ الْمُخْجِلُ السَّخْبُ الْحَوَازِي بِجُودِهِ

مِنَ الْغَيْثِ فِي بَذْلِ النِّوَالِ وَأَكْرَمُ  
وَلَمْ لَا يَوْمُنْهُ يُسْتَفَادُ التَّكْرُمُ

ومن خلال هذا، كشفت النماذج بأن شيمة الكرم كانت من أهم السمات التي استعان بها الشعراء، والتمسوا في ذلك صيغا وأساليب مختلفة لأجل تقديم الشخصية المحمدية في الصورة التي تستحقها من هذه الزاوية.

أما صفة "الصدق" فكانت بدورها من المرتكزات الأساسية التي بنى عليها شعراء المولديات مديحهم للرسول (ﷺ). وقد عرف بها منذ طفولته بين قومه. فشهدوا له بذلك، حتى أنهم كانوا يسمونه "الصادق"، و"الصادق الأمين"، نظرا لما تميز به من صدق القول والفعل.

وتعد هذه الصفة مظهرا من مظاهر التأهيل للنبوة، لكن ليس معنى هذا أن كل من حازها كان أهلا لهذه المنزلة عند الله، إنما القصد أن من يكون مؤهلا للنبوة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يحمل في صفاته ما يناقض الصدق. من هنا سعى الشعراء إلى تأكيد هذه الصفة في مولدياتهم، على النحو الذي نقرأه في "ميمية" لسان الدين بن الخطيب، حيث يذكر بأن الله قد أثنى على نبيه (محمد) بالصدق، وهي شهادة لا نحتاج بعدها إلى التماس الدليل، يقول: (2)

رَسُولٌ أَتَى حُكْمَ الْكِتَابِ بِمَدْحِهِ  
وَإِثْنَى عَلَيْهِ اللَّهُ بِالْصَّدْقِ وَالْحَنَمِ

أما ابن الخلوف القسطنطيني، فقد وصفه (ﷺ) بأنه "إمام الصدق" في قوله: (3)

إِمَامٌ صَدَقَ دَعَا الْبَرَائَا  
بِالذِّكْرِ وَالْبَيْضِ وَالصُّعَادِ

ومن العبارات المؤدية لهذا المعنى أنه (ﷺ) "قائل الحق"، كما في قول التلايسي: (4)

عَظِيمُ الْجَلَالِ كَثِيرُ النِّوَالِ  
كَرِيمُ الْفَعَالِ وَبِالْحَقِّ قَائِلُ

(1) المصدر السابق، ص 177.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 576.

(3) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 388.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 48.

وتعد صفتا "البشير" و"النذير" من العلامات البارزة التي أضفاها شعراء المولديات على الشخصية المحمدية، نظرا لأهميتها، إذ هي ذات صلة مباشرة بالنبوة. فما من رسول إلا وكان مبشرا ونذيرا، لقوله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا إِلَّا مَبَشِّرِينَ وَمُنْذِرِينَ﴾. (1)

وزيادة في التأكيد، فقد خُص محمد (ﷺ) بآيات صريحة أيضا تكشف عن هذا التكليف الإلهي الذي أسند إليه من خلال رسالة الإسلام، والذي يقوم على ثنائية التبشير والإنذار. من ذلك قول الحق تبارك وتعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ بِالْحَقِّ بَشِيرًا وَنَذِيرًا﴾ (2) وقوله جل شأنه: ﴿وَبِالْحَقِّ أَنْزَلْنَاهُ وَبِالْحَقِّ نَزَّلْ وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا مَبَشِّرًا وَنَذِيرًا﴾ (3). وقوله: ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا﴾. (4)

وقد التفت الشعراء إلى هذا المضمون، فترددت هاتان الصفتان كثيرا في شعرهم مؤكدين في ذلك استعانتهم بالنص القرآني الذي وجدوا فيه المعين الذي لا ينضب في مديحهم للرسول (ﷺ)، ومحاولة رسم معالم واضحة للشخصية المحمدية. ومن أمثلة ما نستدل به في هذا المقام، قول الشاعر الثغري: (5)

شِيرٌ، نَذِيرٌ، بَيْنَ كَتَفَيْهِ خَاتَمٌ  
بِهِ خَتَمَ اللَّهُ الرُّسَائِلَ وَالنُّذُرَا  
ويقول يحيى بن خلدون: (6)

بَشِيرًا، نَذِيرًا، عَافِيًا، حَاشِرًا أَتَى  
رَوْفًا رَحِيمًا، بِالْعَبَادِ عَنِ الرَّبِّ  
وعلى شاكلة هذا، يقول ابن الخلف القسطنطيني: (7)

بَشِيرٌ، نَذِيرٌ، صَادِقُ الْقَوْلِ مُرْسَلٌ  
سَرَّاجٌ مُنِيرٌ، مَانِعٌ غَيْرُ مَانِعٍ

وقد كان الأصل الشريف لمحمد (ﷺ)، أو بالأحرى ما يسمى بالنسب، من اللبئات الهامة التي أسس عليها مديح النبي، حيث أشاد الشعراء بتلك الأرومة الطاهرة، مستعينين في ذلك بما تناقلته المصادر التي أرخت لهذا النسب الناصع، والتي لا تختلف في أنه (ﷺ) من صفوة

(1) الأنعام، آ: 48.

(2) البقرة، آ: 119.

(3) الإسراء، آ: 105.

(4) الأحزاب، آ: 45.

(5) التسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق: محمود بوعباد، ص 215.

(6) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 232.

(7) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 360.



الصفوة. إنه من بني هاشم أشرف قبائل قريش، وقريش بدورها كانت أهم القبائل العربية وأشرفها. وقد أكد ابن هشام في سيرته هذا التميز وهذا الأصل الرفيع، بعد أن ساق نسب الرسول من جهة أبيه وأمه فقال: " فرسول الله (ﷺ) أشرف وكبر آدم، وأفضلهم نسباً من قبيل أبيه وأمه ". (1)

والرسول (ﷺ) نفسه أقر هذه الحقيقة في قوله: "إن الله اصطفى كنانة من ولد إسماعيل، واصطفى قريشا من كنانة، واصطفى من قريش بني هاشم واصطفاني من بني هاشم " (2).  
فَنَسَبُهُ (ﷺ) من خلاصة الصفوة التي تنتهي إلى نسل الأنبياء .

وقد عبر شعراء المولديات عن هذا المعنى من خلال تعظيم أجداد الرسول (ﷺ)، وبالتالي امتداح هذا النسب. وركزوا في الغالب على التسامي بالبيت الهاشمي، حتى كان من القاب الرسول (ﷺ) " الهاشمي "، لقول يحيى بن خلدون: (3)

وَأَتَى ضَرِيحَ الْهَاشِمِيِّ مُحَمَّدٍ      أَعْفَرُ خَدَّيْ فِي تَرَى ذَلِكَ التُّرْبِ

وإذا كان الرسول (ﷺ) ينتمي إلى هذا البيت الشريف، فإنه يمثل صفوته وخلاصته الطيبة.  
يقول لسان الدين بن الخطيب: (4)

قَرِيعٌ صَمِيمٌ الْمَجْدُ فِي آلِ هَاشِمٍ      أُولَى الْقَسَمَاتِ الْغُرِّ وَالْأَنْفِ الشَّمِ

وقد عبر ابن زمرك عن هذا المعنى بقوله: (5)

خِلَاصَةُ صَفْوِ الْمَجْدِ مِنْ آلِ هَاشِمٍ      وَتُكْنَةُ سِرِّ الْفَخْرِ مِنْ آلِ عَدْنَانٍ  
وَسَيِّدُ هَذَا الْخَلْقِ مِنْ نَسْلِ آدَمَ      وَأكْرَمُ مَبْعُوثٍ إِلَى الْإِنْسِ وَالْجَانِ

وفي قصيدة أخرى، يعرج على ذكر بعض أجداد الرسول، الذين يمثلون حلقات ناصعة في سلسلة هذا النسب الطاهر، قائلا: (6)

مِنْ هَاشِمٍ فِي سَمَاءِ الْعَرْزِ مَطْلَعُهُ      أَكْرَمُ بِهِ نَسَبًا بِالْعَرْزِ مُتَشَحَا

(1) ابن هشام، السيرة النبوية، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهرسها: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ج 1، ص 115.

(2) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، حديث رقم: 5897، ج 15، ص 38.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 231.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 576.

(5) ابن زمرك، الديوان، ص 496.

(6) المصدر نفسه، ص 377.

من آلِ عَدْنَانَ فِي الْأَشْرَافِ مِنْ مُضَرٍ  
وَكذلكَ فَعَلَ ابْنُ الْخُلُوفِ فِي قَوْلِهِ: (1)

عَصَامٌ قُصِيٌّ، فَخَرُبْنِي لُؤَيٌّ  
عِمَادُ مُعَدٍّ، كَهَفُ بَنِي نَزَارٍ

وانطلاقاً من هذه الصفة المتعلقة بشرف النسب، تداول الشعراء كثيراً من الصفات أو المفردات الأخرى التي تؤدي هذا المعنى، بالإضافة إلى أنها تعبر أيضاً عن سيرة الرسول (ﷺ) بكل جوانبها، سواء ما تعلق بأخلاقه أو أفعاله. ومن هذه المفردات: المصطفى، المختار، المجتبي، المنتقى، المرتضى، والتي نقرأها في النماذج الآتية:

يقول الثغري جامعاً بين كلمتي: "المجتبي والمصطفى" (2)

هو أحمدٌ ومحمدُ المجتبي  
والمُصْطَفَى والمَدْحُ لَا يَتَنَاهَى  
ومثله أبو حمزة في قوله: (3)

بِلَادٍ مُقَدَّسَةٍ حَلَّهَا  
نَبِيُّ الْهُدَى وَالْمُصْطَفَى الْمُجْتَبَى  
وكذلك الشأن في قول عبد الله بن لسان الدين: (4)

إِمَامُ الْهُدَى الْمُجْتَبَى الْمُصْطَفَى  
بِأَزْكَى شَهِيدٍ وَأَهْدَى دَلِيلٍ  
وقد وظف ابن الخلوف من هذه المفردات: المصطفى، المختار، المجتبي، في قوله: (5)

هُوَ الْمُصْطَفَى الْمُخْتَارُ خَيْرُ الْوَرَى الَّذِي  
هُوَ الْمُجْتَبَى الْمَبْعُوثُ لِلْخَلْقِ رَحْمَةً  
دَنَا فَتَدَلَّى قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ كَمَا  
فَلَّاهُ مَا أَحْيَا وَأَخْمَى وَأَرْحَمَا

أما ابن زمرك، فقد جمع بين أربع مفردات دالة على صفة الاصطفاء في بيت واحد، يقول فيه: (6)

الْمُصْطَفَى وَالْمُرْتَضَى وَالْمُجْتَبَى  
وَالْمُنْتَقَى مِنْ عُنُصُرِ الْعَلِيَاءِ

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 27.

(2) التنسي محمد عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 190.

(3) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 138.

(4) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 291.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 332.

(6) ابن زمرك، الديوان، ص 363.

وكثيرة هي الصفات المحمدية التي استوقفت شعراء المولديات، إلى درجة يصعب استقصاؤها جميعا، فقد حدثونا أيضا عن حلمه (ﷺ)، وعفوه، وقاره، إيثاره، قوته وشجاعته، وفائه، عدله، ورعه، زهده، شرف نفسه، وغير ذلك من الصفات التي لا يمكن أن نقف عندها جميعا بالتمثيل والدراسة.

والذي نقوله، إن النماذج المتقدمة كانت شاهدا على تلك الصفات التي سجلت حضورا أكبر في القصيدة المولدية. وهي - كما سبق - تلك التي تتصل بمكانته (ﷺ) عند الله، وفضله على الرسل وسائر الخلق. أو بأصله الطيب ومعدنه الرفيع، وكذا بنسبه الطاهر.

ومنها ما تعلق بدوره (ﷺ) في تبليغ الرسالة، وهداية الناس. ومنها ما اتصل بالشفاعة والرحمة والكرم والصدق.

والذي نلاحظه أن هذه الصفات جميعا إنما تختص بالجانب الروحي المعنوي للشخصية المحمدية، وأن هؤلاء الشعراء قد تناولوها من خلال قيم عامة لها دلالة في واقع المسلمين.

وفي المقابل فإن الصفات الحسية ظلت في الظل. وربما ما يبرر غياب الوصف الحسي لشخص الرسول (ﷺ)، يتعلق بما يحفظه له الشاعر المسلم من توفير وقداسة واحترام، بالكيفية التي تجعله لا يجزؤ على الاقتراب من مثل هذه الملامح.

وقد يكون تعليل ذلك، محاولة لإقتداء بما جاء في القرآن الكريم الذي وقف عند حدود الصفات المعنوية، ومن خلالها تسامى بالشخصية المحمدية ليجعلها نموذجا للكمال الإنساني. وحسبنا ذلك الثناء الشامل الجامع الذي نقراه في قوله تعالى: ﴿وَالَّذِیْ عَلٰی خَلْقٍ عَظِیْمٍ﴾<sup>(1)</sup>.

كما لا یُسْتَبْعَدُ أثرُ الفكر النقدي العربي القديم في تفضيل شعراء المدح بعامة للفضائل النفسية واتخاذها المادة الأولى والأساسية لمديحهم. ومن أبرز النقاد العرب الذين أرسوا هذا المبدأ، قدامة بن جعفر الذي يقول: "إنه لما كانت فضائل الناس من حيث إنهم ناس، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوانات، على ما عليه أهل الأبواب من الاتفاق في ذلك، إنما هي: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة، كان القاصدُ لمدح الرجال بهذه الخصال الأربع مُصِيبًا، والمادح بغيرها مخطئًا".<sup>(2)</sup>

(1) القلم، آ: 04.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: خفاجي عبد المنعم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 96.



فقد حصر المدح في الفضائل النفسية فقط، جعلها في أربعة محاور، ثم أشار بعد هذا القول إلى مجموع الفضائل التي تتفرع عنها، أو تنشأ من تركيب بعضها مع البعض. واعتبر التمدح بها يمثل نموذج المدح الرفيع الذي يعلو بالمدح إلى مراتب السمو الإنساني.

وإذا كنت قد أشرت إلى أن الوصف الحسي لشخص الرسول (ﷺ) ظل غائبا في المولديات فينبغي أن أنبه إلى أنه لم يكن غيابا مطلقا، بالنظر إلى الاستثناء الوحيد الذي تمثله بعض قصائد الشاعر ابن الخلف القسطنطيني، حيث زواج فيها بين تعداد الفضائل النفسية، والصفات الحسية، على غرار ما نجد في قوله: (1)

جميلُ المُحَيَّا ، أزهرُ اللونِ أدعجُ (2) العيون ، أسيلُ (3) الخدَّ بدَّرَ مُتَمِّمُ  
ضليعُ فم (4) ، أقتى (5) ، أشم (6) مُفلج (7) شَنِيبٌ عَنِ الْيَاقُوتِ وَالِدُرِّ يَبْسُمُ  
نَدْرِي يُدِرُّ، عِبِلَ الذَّرَاعِينَ (8) ، وَاضِحُ الْجَبِينِ ، أَزَجُّ الْحَاجِبِينَ (9) مُنْعَمُ  
بِهَيٍّ ، زَكِيٍّ ، بَادِنٌ ، مُتَمَاسِكٌ قَوِيْمٌ سَوِيٌّ الصُّدْرِ فَخْمٌ مُفَخَّمُ  
جَلِيلٌ مَشَاشٌ (10) ، رِيْعَةُ الْقَدِّ أَبْلَجُ (11) كَرِيْمُ السَّجَايَا ، كَامِلُ الْحُسْنِ أَشِيْمٌ (12)

فقد حاول أن يقترب من ملامح الشخصية المحمدية في صورتها الحسية، متتبعا بالوصف بعض أجزائها، كالوجه، واللون، والعيون، والخد، والفم، والأنف، والأسنان والشنب، والذراعين، والجبين، والحاجبين، والبنية، والصدر والعظام، والقَد.

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 178.

(2) أدعج: شدة سواد العين وبياضها.

(3) أسيل الخد: متمد الخد.

(4) ضليع فم: عظيمه، واسعه.

(5) أقتى: صفة الأنف، وتعني: طوله، ودقة أرنبته، مع حذب في وسطه.

(6) أشم: صفة الأنف، وتعني: ارتفاع القصبة وحسنها واستواء أعلاها وانتصاب الأرنبة، والأشم: تعني أيضا الأنفة.

(7) مفلج: الفلج، التباعد في الأسنان، أو بالأحرى: التباعد بين الثنايا والرباعيات.

(8) عبل الذراعين: ضخهما.

(9) أزج الحاجبين: صفة الدقة والطول في الحاجبين.

(10) مشاش: طيب القوم وخيارهم.

(11) أبلج: مشرق الوجه: وهي صفة أطلقها أم معبد على النبي (ص).

(12) أشيم: مجسمه شامة.

ولا يكاد الشاعر في بقية نماذجه يخرج في وصفه عن هذه الأعضاء المذكورة، باللغة ذاتها، وبالأسلوب نفسه، اللهم إلا ما يقيمه أحيانا من بعض التشبيهات البسيطة التي تضي على وصفه مسحة جمالية، وإن كانت محدودة. لكنها مع ذلك تخفف من حدة التّعري والتجرد من هذه الحلية البيانية التي افتقدناها في النموذج السابق. إلى درجة أن يحس القارئ وكأنه يطالع قطعة نثرية في وصف النبي من أحد كتب السيرة.

ومن هذه النماذج التي غذاها ابن الخلوف ببعض التشبيهات، قوله: (1)

أَنْجُ، أَبْلَجُ، أَفْنَى الْأَنْفِ مُبْتَسِمٌ	عَنْ مِثْلِ حَبِّ حَيَا، أَوْ ذُرًّا تَنْظَمَا
عَبِلَ الذَّرَاعَ، نَدِيُّ الْكَفِّ، أَسْمَحُهُ	ضَخَمَ الْمَشَاشِ سَوَاءُ الصُّدْرِ قَدْ فَخَمَا
زَاهِي الْجَبِينِ، شَنِيبُ الثُّغْرِ تَحْسِبُهُ	رَوْضًا تَفْتَحُ بِالْأَزْهَارِ غِبُّ سَمَا
مُهَفِّفُ الْقَدِّ، سَهْلُ الْوَجْنَتَيْنِ أَرَى	بَدْرَ الدُّجَى فَوْقَ غُصْنِ الْبَانِ قَدْ نَجَمَا

والذي ينبغي أن أشير إليه قبل أن أترك هذا العنصر، هو أن الوصف الحسي وإن كان حاضرا في بعض مولديات ابن الخلوف، فإنه لم يكن يشغل مساحة واسعة، إذا ما قورن بالوصف المعنوي، بل إن الشاعر لم يقف عنده إلا وقفة معجلة من خلال أبيات قليلة. وهو ما يدل على أن الاهتمام الأول كان للفضائل النفسية.

## تعداد المعجزات

يشكل عنصر المعجزات لبنة أساسية في بناء القصيدة المولدية، وهو في الغالب يعقب الحديث عن صفات الرسول (ﷺ) ومناقبه. فهو في واقع الأمر امتداد لهذه المآثر والخصال، لأنه يدخل في سياق تعظيم الشخصية المحمدية، ذلك أن المعجزات تعد جزءا هاما من هذه الشخصية، ويعدا من أبعادها، لما هنالك من صلة قوية تكاد تكون شرطية<sup>(2)</sup> بين المعجزة والنبوة.

فما من رسول إلا وأيده الله تعالى على صدق دعواه، وصحة رسالته، لما في المعجز من خوارق تتجاوز مستوى البشر، ولا تصدر إلا عن قدرة إلهية. ولهذا كانت دليلا قويا، وحجة دامغة تؤيد الأنبياء وتشهد بصدق نبوتهم. "فالمعجز ما خرق عادة البشر من خصال لا تستطاع إلا بقدرة

(1) المصدر السابق، ص 43.

(2) ينظر: المارودي أبو الحسن علي، أعلام النبوة، دار الفرجاني، القاهرة-طرابلس- لندن، ص 20.

إلهية تدل على أن الله تعالى خصه [ النبي ] بها، تصديقا على اختصاصه برسالاته، فيصير دليلا على صدقه في إدعاء نبوته، إذا وصل ذلك منه في زمن التكليف" (1).

ثم إن النبوة في حد ذاتها تحمل معنى غيبيا يتضمن عنصر الإعجاز، ومعنى ذلك أن المعجزة هي في الحقيقة تمثل أحد مظاهرها.

وتأسيسا على هذا، فإن المعجزات جانب أساسي وأصيل في شخصية محمد - النبي - وإن امتداحه بها، يعد تساميا بهذه الشخصية، وتقديسا لها. بل إن هذا الجانب يوفر لمادح الرسول (ﷺ) مادة مدحية ثرية توسع من دائرة مديحه، وتسعفه بما يحتاجه عندما يحاول استكمال كثير من الأبعاد والملامح والصفات. ومن هنا نجد تفسيراً واضحاً لسر تعلق شعراء المولديات بهذا المضمون، وحرصهم على إدراجه كعنصر أساسي في بناء القصيدة.

ثم ينبغي أن نعلم أن الشخصية المحمدية التي امتدحها القرآن فلم يُبقَ في وصفها فرصة لقائل، فضلا عن أنها موضوع مدح لعدد لا يمكن حصره من الشعراء، بالإضافة إلى أن مناسبة المولد النبوي الشريف تتكرر في كل سنة وتتشد بموجبها المولديات. كل هذا يضع الشعراء أمام امتحان عسير، تضيق فيه فرص القول وآفاق الإبداع، لأنهم بذلك يستنفذون طاقاتهم الشعرية ويستهلكون ما في متناولهم من مادة، فيقعون في دائرة التكرار، سواء لغيرهم أو حتى لأنفسهم. من هنا تَبَدَّى لهم عالم المعجزات مَنفُذا هاما لمحاولة الإفلات من هذا المأزق، وفضاء آخر للإبداع والتحليق وإعمال الخيال. وربما هذا ما حدا بالبعض إلى أن يسرفوا في توظيفها، وأن يتبعوها بعناية في المصادر المختصة، ككتب الحديث، والسيرة، والتفاسير، وكتب المغازي وأخبار القصاص التي أغناها الخيال الشعبي بحشد كبير من المعجزات. فقد عكف الشعراء على مطالعة هذه المصنفات، واستخلصوا منها مادتهم.

والأكثر من هذا أنهم استعانوا - أحيانا - حتى بالإسرائيليات، وهذا ما أوقعهم في كثير من الخلط، والتَّبَسُّ عليهم الأمر، فجمعوا بين الصحيح منها والموضوع. وهذا ما يستدعي ضرورة التمييز بين ما نسب إلى الرسول (ﷺ) حقيقة، وما أضيف إليه. أما الحقيقي منها، فهو ما نستدل عليه من النص القرآني أو من الحديث النبوي الشريف، وما تناقلته كتب السيرة النبوية بأسانيد صحيحة متواترة.

(1) المصدر السابق، ص 21.



أما ما اضيف إلى السيرة النبوية من أفعال خارقة، فقد كان من نسج الخيال الشعبي، وذلك بنية الارتقاء برسول الإسلام إلى مستوى ما كان لبقية الرسل والأنبياء. أو بفرض استثارة عواطف المسلمين الدينية، مثلما يعلل الدكتور محمود علي مكي عند تعقيبه على تلك المعجزات التي يراها موضوعة، فيقول: "فإن عامة الناس يُردّدونها في انبهار وإعجاب، وقد ضخمها الخيال الشعبي كثيراً، وأضاف إليها تفاصيل عديدة شائعة قد لا تُرضي العقل، ولكنها تُستَهوي الأخيلة وتستثير العاطفة الدينية عند الجماهير" (1).

كما قد تكون هذه الإضافة بوحى من الإسرائيليات، والمقصود بها، مجموعة الأخبار التي تناقلها اليهود والمسيحيون ممن اعتنقوا الإسلام. فهؤلاء حملوا معهم هذه الأخبار من دياناتهم القديمة وبنوها في دينهم الجديد. وربما هذا ما يفسر وجود كثير من المعجزات نسبت إلى الرسول (ﷺ) تتشابه تماماً مع تلك التي كانت لرسول من قبله. يقول علي حيدر مؤكداً هذا الجانب: "وهكذا نُسبت إلى الرسول (ﷺ) وإلى مولده كثير من الأخبار التي تشابهت، تارة مع أخبار المسيح، كَشَفَاء المَرَضَى. وتارة مع أخبار أنبياء بني إسرائيل" (2).

ويضيف في موقع آخر قائلا: "وهذه المعجزات لها جذور في الديانات السابقة، وأكثرها من اليهودية، فالرسول كلّم الحيوانات، وهذه من معجزات سليمان الحكيم. والرسول يسقي الجيش من يده بعد أن اشتدّ به الظمأ، وهذه نُسبت إلى موسى، أما شفاء المَرَضَى، وردّ العين بعد أن ذهبت فهي معجزات نسبت إلى المسيح" (3).

ومن الضروري أن نشير أخيراً إلى ما كان للمتصوفة من دور فعال في الترويج لهذه المعجزات، ذلك أنهم وجدوا فيها ما يتوافق وأفكارهم، وينسجم وطبيعة مذهبهم الذي يؤمن كثيراً بالغيبيات.

إن هذه المادة الخصبة التي تعددت مصادرها، والتي جمعت بين الصحيح والموضوع، قد أثرت القصيدة المولدية، وشكلت رافداً هاماً ألهم قرائح الشعراء، وغذت طاقتهم الشعرية. والمطلع على هذا الشعر يجده حافلاً بذلك الكم الهائل من المعجزات، منها ما ظهر قبل البعثة، وهذا يعد إرهاباً للنبوّة وتأسيس لها. ومنها ما تزامن مع فترة الوحي وتبليغ الدعوة فكان سنداً للرسول وتصديقاً للرسالة.

(1) مكي محمود علي، المدائح النبوية، ص 115.

(2) حيدر علي، مدخل إلى دراسة التصوف، ط 1، دار الشمس للدراسات و النشر، دمشق، 1999، ص: 149.

(3) المرجع نفسه، ص 157.

فمن هذه الإرهاصات، تلك العلامات التي صاحبت الولادة، وقد وظفها شاعر الدولة الحفصية، ابن الخلف القسطنطيني في قوله من مولديته " العينية " : (1)

وفي ليلة الميلاد لاحت شواهد  
ولاحت قصور الشام حتى كأنها  
وهزلها إيوان كسرى مسرة  
وأخمد من نيران فارس جمرها  
كما وقف أبو حمو موسى الزياتي عند هذا الجانب، فقال في " بائيته " : (2)

بمؤلده أشرق الأفق نوراً  
وكسرى تساقط إيوانه  
ونيران فارس قد أخمدت  
وأنيس الأرض حسناً قشيباً  
وكاد من الرغب يلقى شعوباً  
واخمدوها كان أمراً عجيباً

أما شاعر الحضرة المرينية، أحمد بن عبد المنان الأنصاري، فقد عبر عن هذا المضمون بقوله: (3)

ضاءت لمؤلده الآفاق وأضححت  
واصنبت صور الأصنام من وجل  
وأمنسك النهار خوفاً عند ذاك إذ  
وأخمدت نار كسرى وهي ما علموا  
سبُل الرُشاد بما جلت نواصبه  
والكل ناكس أعلى الهام خاضعه  
أحسن بالجود قد فاضت يئابغه  
وقودها قبل وارثجت مصانعه

فقد تضمنت هذه النماذج مجموعة من المعجزات التي اقترن ظهورها بمولد الرسول (ﷺ)، منها الإشارة إلى النور الذي لاح عند الوضع فاضاء قصور بصرى من أرض الشام . وفي هذا يذكر ابن كثير أن آمنة بنت وهب قالت : " لقد علقْتُ به فما وجدت له مشقة حتى وضعته، فلما فصل مني خرج معه نوراً ضاء له ما بين المشرق والمغرب " . (4)

ومنها أيضاً تصدُع إيوان كسرى وارتجاج شرفاته، وجفاف بحيرة ساوة، وانطفاء نار المجوس، وهي نار مقدسة عندهم لم تطفأ قبل ذلك ألف عام. وقد نقل إلينا ابن كثير بهذا الشأن ما نصه : " لما كانت الليلة التي ولد فيها رسول الله (ﷺ)، ارتجس إيوان كسرى، وسقطت

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 359.

(2) ابن خلدون مجي، بغية الرواد، ج 2، ص 164.

(3) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88.

(4) ابن كثير، السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة: بيروت-لبنان 1402 هـ - 1982 م، ج 1، ص 206.

منه أربع عشرة شرفة، وخمدت نار فارس، ولم تخمد قبل ذلك بألف عام، وغاضت بحيرة ساوة<sup>(1)</sup>.

أما حادثة انتكاس الأصنام التي أشار إليها الشاعر أحمد بن عبد المنان الأنصاري في البيت الثاني من نموذجه، فقد أخبر ابن كثير عن شيء من هذا، من خلال النص الذي أورده على لسان ورقة بن نوفل حيث قال: "إني ليلة قد بتُ عند وَثْنٍ لَنَا كُنَّا نُطَيِّفُ بِهِ وَنَعْبُدُهُ إِذْ سَمِعْتُ مِنْ جَوْفِهِ هَاتِفًا يَقُولُ:

وُلِدَ النَّبِيُّ فَذَلَّتْ الْأُمَلَاكُ      وَتَأَى الضُّلَالُ وَأَذْبَرَ الْإِشْرَاكُ  
ثم انتكس الصُّنَمُ على وجهه".<sup>(2)</sup>

وفيما يروى أن كسرى عظيم الفرس رأى في تلك الليلة رؤيا تفيد حدوث هذه العلامات، فهاله الأمر، وسارع في طلب الكهان، حتى حضر الكاهن سطيح بين يديه فأخبره عن رؤياه وتاويلها بما يؤكد مقدّم محمّد (ﷺ) نبيا.<sup>(3)</sup>

وقد أشار شاعر البلاط النصري، لسان الدين بن الخطيب إلى أحداث هذه القصة كما وردت في السيرة النبوية، بعد أن عدد معجزات الولادة، حيث قال:<sup>(4)</sup>

وَفِي لَيْلَةِ الْمِيلَادِ لَاحَتْ شَوَاهِدُ      تَوَالَتْ بِهَا لِلَّهِ فِينَا الْمَنَائِحُ  
أَضَاءَتْ قُصُورُ الشَّامِ مِنْهُمْ وَانْجَلَتْ      مَعَالِمُ مَا ضُمَّتْ عَلَيْهِ الْأَبَاطِحُ  
وَهْدُ لَهَا إِيوَانُ كِسْرَى مَهَابَةٌ      وَأُخْمِدَ مِنْ نِيرَانِ فَارِسَ لَا فُحُ  
وَعَاضَ بِهَا وَادِي السُّمَّوَةِ فَانْتَثَتْ      ثَقَلَصُ دَيْلِ الْخَضْبِ فِيهِ الْمَسَارِحُ  
وَابْصَرَ سَيْفُ الْمُلْكِ رُؤْيَا فَأَصْبَحَتْ      لَتَذْكَارِهَا تَرْتَاغُ مِنْهُ الْجَوَارِحُ  
وَأَعْلَمَهُ كَهَائِلُهُ أَنَّ أَرْضَهُ      أُتِيحَ لَهَا مِنْ سَيِّدِ الرِّبِّ فَاتَّحُ

(1) المصدر السابق، ص 215.

(2) المصدر نفسه، ص 368.

(3) عن روايتها بالتفصيل، ينظر: المصدر السابق، ص 215 - وابن سيد الناس، عيون الأثر في فنون المغازي والشمال والسير، تحقيق: لجنة.

إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1402 هـ - 1982م، المجلد 1، ص 37 - 38.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 369.



ففي البيتين الأخيرين حديث عن رؤيا ملك الفرس، وما كان من الكاهن سطيح في امر تفسيرها والتنبؤ بمبعث محمد رسولا.

ويضاف إلى هذه الإرهاصات التي اقترنت بالمولد النبوي، تلك الكرامات التي خص بها محمد (ﷺ) في مرحلة الرضاعة، من ذلك، عودة الدر حافلا إلى ثدي مرضعته حليلة، وكذا إلى ضرع ناقتها المسنة التي لم تكن تبض بقطرة . كما أخصبت مضارب بني سعد، بعد أن أصابها المحل والجفاف، وكانت سنة شهباء فيما ترويه كتب السيرة. وإلى هذا بشير الشاعر ابن الخلوف بقوله: (1)

وَقَامَتْ بِإِرْضَاعِ الْكَرِيمِ حَلِيمَةً      فَتَأَلَّتْ مِنَ الْخَيْرَاتِ مَا لَيْسَ يُكْتَمُ  
وَبِالْعَدْلِ فِي حَالِ الرُّضَاعِ قَضَى لَهَا      وَلَمْ يَرْتَضِعْ قَدِيًّا بِهِ الْأَخُ يُسْنَهُم

فكلمة " الخيرات " في البيت الأول تحيل على تلك الكرامات التي من بها الله على نبيه محمد ولم يزل بعد رضيعا. وبسببه نالت حليلة السعدية وأهلها من التكريم ما لم تحظ به مرضعة أخرى. أما البيت الثاني، فيحمل إشارة إلى حقيقة أخرى في هذا الطور من حياة الرسول (ﷺ)، أو بالأحرى إلى صفة جبل عليها، وهي صفة العدل، إذ لم يكن يقبل إلا على ثدي واحد ويأبى الآخر، حتى وإن عرض عليه (2). وكانما هو يعلم أن له أخا شريكا في الرضاعة، وهو عبد الله بن الحارث.

وتأتي حادثة شق الصدر - والرسول (ﷺ) في ديار بني سعد - كعلامة من علامات النبوة، على أن الله يعدّه لأمر عظيم، ومضمونها أن جبريل عليه السلام أتى محمدا وهو خلف ديار بني سعد رفقة أخيه، فأضجعه وشق بطنه، وأخرج قلبه فأخذ منه علقة، ثم أعاده كما كان.

وقد عبر عن هذا المضمون، الشاعر لسان الدين بن الخطيب في إحدى مولدياته، قائلا: (3)

مَا الَّذِي يَشْرَحُ أَمْرُؤُ فِي رَسُولٍ      عَاجَلَ اللَّهُ صَدْرَهُ بِانْشِرَاحٍ  
شَقَّهُ الرُّوحُ ثُمَّ طَهَّرَ مِنْهُ الْقَلْبَ      مِنْ بَغْدُ بِالْبُرُودِ الْقَرَارِاحِ

فهي عملية تطهير قام بها الملك بأمر من الحق تبارك وتعالى لتخليص محمد من كل ما يسوء النفس. وفيها أيضا تهيئة للعصمة، وإعداد للنبوة. وتعد من الإرهاصات التي رويت

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 182.

(2) ينظر: ابن هشام، السيرة النبوية، ج 1، ص 172.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

باسانيد صحيحة<sup>(1)</sup> كما جاء ذكرها في القرآن الكريم، لقوله تعالى: ﴿ألم نشرح لك صدرك ووضعنا عنك وزرك الذي أنقض ظهرك﴾<sup>(2)</sup>.

هذا فيما يتعلق بتلك العلامات الأولى التي كانت إرهاصا واضحا لنبوّة محمد (ﷺ). فقد ظهرت زمن طفولته الأولى، لتوحي إلى الناس بعظيم شأنه وعلو مقامه.

أما في زمن البعثة، فقد أجرى الله على يد محمد كثيرا من المعجزات، بدءا بمعجزة الوحي التي تعد الأهم على الإطلاق، فقد كان في القرآن الكريم أعظم معجزايد الرسول (ﷺ)، وأبان عن صدق دعوته وصحة نبوته. وقد أراد الله أن تكون هذه المعجزة من جنس ما هو شائع في مجتمع العرب آنذاك، ليكون لها وقعها وتأثيرها. كما كان الشأن بالنسبة لمعجزات الأنبياء والرسل السابقين. فالتأمل فيها، يجد أنها تنسجم أيضا وما كان شائعا في عصر بعثتهم، مثلما هو الحال بالنسبة لموسى عليه السلام، الذي بعث في زمن السحر والسحرة، فأيده الحق تبارك وتعالى بما يقهر السحر، ويدهش كل ساحر، حيث قلب عصاه حية، لقوله تعالى: ﴿قال ألقها يا موسى فالتقاها فإذا هي خيفة تسعى﴾<sup>(3)</sup> وقوله جل شأنه: ﴿قالوا يا موسى إنا أن تلقى وإنا أن نكون نحن الملقين قال ألقوا فلما ألقوا سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاءوا بسحر عظيم وأوحينا إلى موسى أن ألق عصاك فإذا هي تلقف ما يأفكون فوقع الحق وبطل ما كانوا يعملون فغلبوا هنالك وانقلبوا صاغرين﴾<sup>(4)</sup> وحينها شهد له السحرة بأنه مؤيد بقدره إلهية، فصدقوه وسجدوا معلنين إيمانهم بآله موسى يقول تعالى: ﴿والقي السحرة ساجدين قالوا آمنا برب العالمين رب موسى وهارون﴾<sup>(5)</sup>.

أما بالنسبة لمحمد (ﷺ)، فالذي اشتهر في عصره بين العرب هو الفصاحة والبلاغة، وأنهم بلغوا منها مبلغا عظيما زمن نزول القرآن، حتى أنهم كانوا يلتقون في الأسواق والمناسبات، ويعقدون المباريات والمفاخرات، شعرا ونثرا. فكانت الكلمة عندهم لا تقل وقعا وتأثيرا عن وقع السلاح، مما يدل على أنهم كانوا يمجدون الكلمة البليغة، ويسعون إلى الارتقاء بأساليبهم إلى أقصى ما يمكن أن تصيبه ملكاتهم، وتحققه قدراتهم. لأجل هذا كان في القرآن الكريم ما يعجز كل شاعر وخطيب، ويتحدى كل فصيح وبلغ مهمما كانت درجة تفوقه.

(1) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، الحديث رقم 411، 261، ج3، ص 389.

(2) الشرح، آ: 1 إلى 3.

(3) طه، آ: 19 - 20.

(4) الأعراف، آ: 115 إلى 119.

(5) الأعراف، آ: 120 إلى 122.

وقد ورد هذا التحدي في قوله جل شأنه: ﴿وَأَن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾ <sup>(1)</sup>. ليقرر سبحانه وتعالى نتيجة هذا التحدي في صريح الآية: ﴿قُلْ إِن اجْتَمَعَتِ الْإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَٰذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾ <sup>(2)</sup>.

فَعَجَزَ البشر أمام هذا التحدي في الإتيان ولو بسورة واحدة من مثل القرآن لهُوَ الحجة القاطعة على أنه معجزة، بل هو أكبر المعجزات التي أيد بها الله نبيه الكريم. وهكذا اقتضت الحكمة الإلهية -إذن- أن يكون القرآن معجزاً في فصاحته وبلاغته ليتحدى به سمات المجتمع العربي آنذاك، والذي كان على قدر كبير من التفوق في هذا الجانب، وليحمل الدليل على أنه ليس من كلام البشر، وإنما هو نتاج قدرة تفوق قدراتهم، وتعلو على مواهبهم. وهذا ما يقود العقل بعد ذلك إلى تصديق بالدعوة المحمدية، والإيمان بالله صانع هذا الكلم ومرسل هذه الرسالة.

وقد عبر الشعر المولدي عن معجزة القرآن بما يسمو بها، ويجعلها أعظم معجزات الرسول (ﷺ)، واستلهم الشعراء في ذلك ما نص عليه كلام الله من تحدٍ وتعجيز لكل من حاول محاكاته. يقول الشاعر ابن زمرك في «نونيته»: <sup>(3)</sup>

وَأَكْرَمَ بِآيَاتٍ تُحَدِّثُنَا بِهَا      وَلَا مِثْلَ آيَاتٍ بِمُحْكَمٍ فُرْقَانِ

أما الثغري التلمساني، فقد أكد على أن القرآن هو الآية الكبرى، وأن إعجازه متجدد على امتداد العصور وتجدد الأيام. فقال: <sup>(4)</sup>

وَلَكُمْ لَهُ مِنْ مُعْجَزَاتٍ أَوْضَحَتْ      بُلَّ الْهُدَىٰ لِنَهَىٰ ذَوِي الْأَفْهَامِ  
وَأَجْلَهَا الْوَحْيُ الَّذِي إِعْجَازُهُ      مُتَجَدِّدٌ بِتَجَدُّدِ الْأَيَّامِ  
مُتَضَمِّنٌ كُلَّ الْعُلُومِ بِأَسْرَهَا      وَمُفَصِّلٌ لِأَدُلَّةِ الْأَحْكَامِ

ويوافق هذا المضمون، ما جاء على لسان ابن الخلف القسنطيني، الذي أكد بدوره على أن القرآن أكبر المعجزات، وأنه أعجز كل فرسان البلاغة، وأخرس كل من رام تقليداً أو معارضة،

(1) البقرة، آ 23.

(2) الإسراء، آ: 88.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 496.

(4) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 212.



يقول: (1)

إلى أن يقول:

وَكَمْ، وَكَمْ لِرَسُولِ اللَّهِ مُعْجِزَةٌ	إِعْجَازُهَا فِي مُحْيَا الدُّهْرِ قَدْ رُسِمَا
آيُ النَّبِيِّينَ لَمَّا أَنْ مَضَتْ قُضِيَّتْ	وَأَيَّةُ الْبَاقِيَّاتِ الصَّالِحَاتِ كَمَا
آيَاتُ حَقِّ مُنِيرَاتٍ وَأَعْظَمُهَا	نُورُ الْكِتَابِ الَّذِي قَدْ أَحْكَمَ الْحُكْمَا
نُورٌ مِنَ الْحَقِّ أَغْيَى كُلِّ مُقْتَبِسٍ	وَنَجْمٌ هَدْيٍ أَحَاطَ الْعُرْبَ وَالْعَجَمَا
نَادَتْ نَزَالَ فُرْسَانِ الْبَيَانِ وَمَا	أَلَوَتْ فَكُلُّهُمْ أَلْقَى لَهَا السَّلْمَا
مَا رَامَهَا حَاسِدٌ يَبْغِي مُعَارَضَةً	إِلَّا رَمَتْهُ بِسَهْمِ الْغِيِّ فَانْفَحَمَا

فهذه النماذج، تقدم معجزة القرآن على أنها أعجز المعجزات، وتلج على جانب الإعجاز في كلام الله الذي بهر العقول، وتحدى المواهب والملكات، فقصرت أمامه القرائح، وكنت الألسنة عن الإتيان بمثله. وبذلك كان الدليل القاطع على نبوة محمد وصدق دعوته.

وتعد حادثة الإسراء والمعراج أيضا من أهم المعجزات التي حفلت بها المولديات فحظيت باهتمام كبير لدى الشعراء، وكانت حاضرة في جل قصائدهم، خاصة وقد جاء التأكيد على صحتها وأهميتها في الذكر الحكيم (2). وهو ما يضي عليها مزيدا من التأثير.

والمقصود بالإسراء، هي تلك الرحلة التي قام بها الرسول (ﷺ) صحبة جبريل عليه السلام ليلا من المسجد الحرام بمكة إلى المسجد الأقصى بالقدس على متن " البراق ". حيث أسري به إلى أن بلغ به بيت المقدس. وهناك التقى ببقية الأنبياء والرسل، فأمهم وصلى بهم ركعتين. وبعدها عُرج به إلى السماوات العلا، وهي رحلة المعراج التي كانت انطلاقتها من المسجد الأقصى وانتهت إلى "سدة المنتهى" وهي أقرب مكانة إلى عرش الرحمن أين أوحى الله إلى نبيه ما أوحى، ثم أعيد في الليلة ذاتها إلى موضعه الأول بمكة. وقد أورد مسلم هذه الحادثة في صحيحه برواية أنس عن رسول الله، فقال: " حدثنا شيبان بن فروخ، حدثنا حماد بن سلمة، حدثنا ثابت البناني عن أنس بن مالك أن رسول الله (ﷺ) قال : أتيتُ بالبراق ... فركبته حتى أتيت بيت المقدس. قال : فربطته بالحلقة التي يربط بها الأنبياء. قال : " ثم دخلت المسجد فصليت فيه ركعتين، ثم خرجت. فجاء جبريل عليه السلام بإناء من خمر وإناء من لبن،

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 56 - 57.

(2) انظر: سورة النجم، آ: 1 إلى 18 - و الإسراء، آ: 1.

فاخترت اللبن، فقال جبريل: اخترت الفطرة. ثم عرج بنا إلى السماء .. ثم ذهب إلى سدة المنتهى ... فاوحى الله إلي ما أوحى". (1)

وقد حاول شعراء المولديات أن يستلهموا هذا المضمون، من خلال توظيفهم لمعجزة الإسراء والمعراج. على أن هناك من كانت وقفته سريعة خفيفة، فاكتفى بالبيت والبيتين على شاكلة ما نجد عند الشاعر التلايسي، حيث قال: (2)

سَمَا لِإِلَّهِ الْعَرْشِ وَاللَّيْلِ أَلِيلُ      مِّنَ الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى إِلَى الْمُرْتَقَى الْعَالِي

او كما هو الشأن عند ابن الخطيب في قوله: (3)

سَمَا فَوْقَ أَطْبَاقِ السَّمَاءِ مُنَاجِيَا      وَكَلِمَ تَكْلِيمًا بِهَا الْأَحَدَ الْفَرْدَا  
وَمَا زَاغَ مِنْهُ الطَّرْفُ كَلًّا وَلَا طَفَى      فَلِلَّهِ مَا أَجْلَى وَلِلَّهِ مَا أَهْدَى

وهو إذ يشير إلى حادثة الإسراء والمعراج، فإنه يلح في البيت الثاني على تأكيد صحتها وصدق ما رأى الرسول (ﷺ) من أسرار ربه، معانقا في ذلك النص القرآني لفظا ومعنى، لقوله جل شأنه: " مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَى " (4).

وفي مقابل هذه الوقفة الخاطفة، ثمة من أسهب، وعمد إلى تتبع تفاصيل الرحلة، ووصف أحداثها، على شاكلة ما نقرأ مثلا في مولدية أبي القاسم البرجي التي يقول فيها: (5)

سَرَى وَجَنَحُ ظَلَامِ اللَّيْلِ مُنْسَدِلٌ      وَالنَّجْمُ لَا يَهْتَدِي فِي الْأَفْقِ سَارِيَهُ  
يَسْمُو لِكُلِّ سَمَاءٍ مِنْهُ مُنْفَرِدًا      عَنِ الْأَنَامِ وَجِبْرَائِيلَ صَاحِبُهُ  
لِمُنْتَهَى وَقَفَ الرُّوحُ الْأَمِينُ بِهِ      وَامْتَّازَ قُرْبًا فَلَا خَلْقَ يُقَارِبُهُ  
لِقَابِ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى فَمَا عَلِمَتْ      نَفْسٌ بِمَقْدَارِ مَا أَوْلَاهُ وَاهِبُهُ  
أَرَاهُ اسْتِرَارَ مَا قَدْ كَانَ أَوْدَعَهُ      فِي الْخَلْقِ وَالْأَمْرُ بَادِيهِ وَغَائِبُهُ  
وَأَبَ وَالْبَدْرُ فِي بَحْرِ الدُّجَى غَرَقَ      وَالصُّبْحُ لَمَّا يَوُبُّ لِلشُّرْقِ آيِبُهُ

ويعد ابن الخلف القسنطيني أكثر شعراء المولديات إسهابا، فهو عادة ما يعمد إلى الإطالة، ومحاولة استقصاء الجزئيات، والتوسع في الوصف. وهذا شأنه مع جل عناصر ومكونات

(1) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، ج2، ص 384 - 388.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 140.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 483.

(4) النجم: آ: 17 - 18.

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 297.

القصيدة المولدية. وربما هذا ما يفسر ذلك الطول المفرط في مولدياته التي تتجاوز - أحيانا - الثلاثمائة بيتا، فمن النماذج التي نستدل بها على هذا الجانب عند حديثه عن الإسراء والمعراج، قوله في "ميميته" :

وَقَامَ جَبْرِيلُ يَقْتَادُ الْبُرَاقَ لَهُ	كَيْمَا يُرْقِيهِ مُرْقَى قَدْ زَكَا وَسَمَا
فَعِنْدَمَا اسْتَضَعَبَ الْمَيْمُونُ قَالَ لَهُ	الرُّوحُ الْأَمِينُ: أَنْبِ، وَاسْكُنْ لِنَفْتِنَمَا
مَاذَا الَّذِي بِحَبِيبِ اللَّهِ تَفْعَلُهُ	وَمَا امْتَطَاكَ فَتَى إِلَى رَبِّهِ كَرَمَا
فَارْفُضْ مُحْتَشِمًا مِنْ فَعْلِهِ عَرَقَا	وَانْقَادَ مُسْتَسْلِمًا لِلْخَيْرِ مُفْتَنَمَا
وَسَارَ مِنْ حَرَمِ الْبَطْحَاءِ إِلَى حَرَمِ الْبَيْتِ الْمُقَدَّسِ حَتَّى جَاَزَ كُلَّ سَمَا	فِي مَحْضَلٍ لَمْ يَكُنْ إِلَّا لَهُ رُسَمَا
وَأَمَّ بِالرُّسُلِ وَالْأَمْلَاكِ قَاطِبِيَّةَ	أَنْ قَالَ جَبْرِيلُ: سِرِّيَا مَنْ زَكَاهُمَا
وَسَارَ يَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطَّبَاقَ إِلَى	وَلَا أَجَاوِزُهُ يَا مُصْطَفَى قَدَمَا
هَذَا مَقَامِي، وَمَالِي لِلْمَسِيرِ يَدُ	كَيْمَا تَرَى الْحَقَّ يَا خَيْرَ الْوَرَى شِيمَا
سِرْفِي أَمَانٍ، فَإِنَّ الْحُجُبَ قَدْ رُفِعَتْ	حَتَّى عَلَا الرَّفْرَفُ الْأَعْلَى كَمَا اخْتَكَمَا
فَسَارَ مُنْتَصِبًا وَالنُّورُ يَرْفَعُهُ	بِنَعْلِكَ الْبُسْطُ وَاشْهَدْ فَضْلِي الْعَمَمَا
فَقِيلَ جُزْدُونَ رَوْعَ يَا حَبِيبُ وَدُسْ	عِنْدَ الْمَلِكِ الْكَبِيرِ الْأَعْظَمِ الْعُظَمَا
وَكَانَ قَابَ أَوْ أَدْنَى مِنْ مَنَزِلِهِ	وَنَالَ مِنْهُ الرِّضَا وَالْعَفْوُ وَالْكَرَمَا
وَشَاهَدَ اللَّهُ جَهْرًا دُونَ وَاسِطَةِ	تَضْرِبُ مِثَالًا فَمَنْ سَلَّمَ رِضَا سَلَمَا
فَلَا تَقُلْ كَيْفَ وَأَيُّنَ الشُّهُودُ وَلَا	بَأَنْتَ عِنْدِي، فَسُدْ مَنْ سَادَ وَاعْتَصَمَا
أَوْحَى إِلَيْهِ بِمَا أَوْحَى وَخَاطَبَهُ	وَلَا طَوْتُ رَاحَةَ الْأَضْوَا لَهُ خِيمَا <sup>(1)</sup>
وَعَادَ وَاللَّيْلُ لَمْ تَرْحَلْ رَكَائِبُهُ	

فما نلاحظه أن الشاعر حاول أن يلم بكل أحداث الرحلة، بدءا بالانطلاقة من مكة إلى بيت المقدس، وكيف أن الرسول (ﷺ) تقدم الأنبياء هناك، وصلى بهم ركعتين في المسجد الأقصى. وقبل هذا أشار إلى ما كان من أمر "البراق" الذي أبى أول الأمر من أن يمكّن الرسول (ﷺ) من امتطائه، إلى أن تدخل جبريل فوبّخه وأعلمه بأنه سيحظى بحمل أكرم خلق الله، فقد جاء في حديث قتادة عن مسراه (ﷺ) فيما أورده ابن هشام : "حدثت أن رسول الله (ﷺ) قال: لما دنوت منه لأركبه شمس، فوضع جبريل يده على معرفته ثم قال: ألا تستحي يا براق مما تصنع، فوالله ما

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 53 - 54.



ركبك عبد لله قبل محمد أكرم منه. قال: فاستحي حتى ارفض عرقا، ثم قرأ حتى ركبته". (1)

كما تطرق الشاعر لحادثة المعراج، وأنه (ﷺ) عرج به، وظل يخترق السبع الطباق. وفي كل سماء كان يلتقي مع نفر من الملائكة. وأشار إلى ما كان من الحوار بينهم وبين الرسول وجبريل، إلى أن وافى سدرة المنتهى بالقرب من عرش الرحمن، وما تلقاه هناك من وحي ربه، وما حظي به من العفو والتكريم.

فمن خلال هذا النموذج، ينكشف لنا حرص ابن الخلوف على سرد تفاصيل أحداث الإسراء والمعراج، وأنه لا يدع جزئية من جزئياتها إلا ويحاول تضمينها والإلمام بها. وكأنما نحن بصدد قراءتها في كتاب من كتب السيرة النبوية.

وإذا كان في هذه القصيدة قد اقتصر على جانب السرد، وعرض القصة عرضا فحسب، فإنه في مولدية أخرى قد وظف هذه المعجزة توظيفا يسمو بالشخصية المحمدية، واستخدمها أداة ومادة لامتداحها. فمما نقتطعه من "لاميته"، قوله:

أَمُّ بِالرُّسُلِ وَالْمَلَائِكِ لَمَّا      أَرْسَلَ اللَّهُ خَلْفَهُ جِبْرِيلًا<sup>(2)</sup>  
إلى أن يقول:

وَيَقْرِبُ دَنَا فَكَانَ كَقَابٍ      بَلْ وَأَدْنَى مَحَبَّةً وَقَبُولًا  
وَاجْتَبَاهُ مَكَانَةً وَاقْتَرَابًا      وَاصْطَفَاهُ بِمَا اصْطَفَى تَنْزِيلًا  
وَدَعَاهُ بَانَتْ خَيْرُ عِبَادِي      لَسْتُ أَبْغِي بِمَا ابْتَغَيْتَ بَدِيلًا  
أَنْتَ مِنِّْي كَمَا رَأَيْتَ فَشَاهِدْ      تُورِجُهُ حَيَّرْتَ فِيهِ الْعُقُولَا  
وَلَكِ الْفَخْرُ قَدْ بَلَغْتَ مَقَامًا      لَمْ يُشَاهِدْ لَهُ سِوَاكَ عَدِيلًا  
أَنَا أَدْنَى إِلَيْكَ مِنْكَ وَلَوْلَا      وَصَلْتِي لَمْ تَكُنْ إِلَيَّ وَصُولًا  
فَاهْنَأْ قَلْبًا، وَقَرَعَيْنَا، فَقَدِمَا      كُنْتَ عَبْدًا وَسَيِّدًا وَجَلِيلًا  
وَابْشُرْ ابْشُرْ، فَقَدْ غَدَوْتَ نَجِيًّا      وَحَبِيبًا وَصَفْوَةً وَخَلِيلًا  
أَنْتَ سِرِّي وَمَظْهَرِي وَمُرَادِي      فَلَكَ الْأَمْرُ لَا تُخَفُ تَخْوِيلًا

(1) ابن هشام، السيرة النبوية، ج 2، ص 38.

(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 71 - 72.

فمحمّد (ﷺ) هو إمام الرسل جميعا، وهو المخصوص بالمكانة الرفيعة، والتقريب من الحق تبارك وتعالى، وهو المقدم المختار، والنجي، والحبیب، والصفوة، والخليل، وهو سر الله ومظهره، وهو أيضا، المتفرد بالشفاعة بوعده من الله لا يقبل التحويل .

وقد استغل الثغري أيضا هذه الحادثة ليمتدح الرسول (ﷺ)، ويضفي عليه تلك الخصوصية، وذلك التميز، لقوله في " لاميته " : (1)

وَمَا خُصَّ بِالْإِسْرَاءِ إِلَّا مُحَمَّدٌ      وَمَا جَالَ فَوْقَ الْعَرْشِ إِلَّا جَائِلٌ  
هُوَ اخْتَرَقَ السَّبْعَ الطَّبَاقَ لِرَبِّهِ      فَأَوْلَاهُ إِسْعَافًا بِمَا هُوَ سَائِلٌ

وعلى غرار أسلوب الشاعرین، كان توظيف الشاعر أبي القاسم البرجي في نموذج المتقدم، فمعجزة الإسراء والمعراج كشفت عن تفردہ (ﷺ) وسموه، بما حباه الله على إثرها من امتيازات.

ويتضح من خلال ما سبق، كيف نجح هؤلاء الشعراء في أن يتخذوا من معجزة الإسراء والمعراج مادة لمديحهم. فمن المعاني التي حيكت حولها، الإشارة إلى منزلته (ﷺ) الرفيعة، باختراقه السماوات العلا، وارتقائه إلى أرفع الدرجات، ودنوه من عرش الرحمن، وتقديس الأنبياء له، وما خص به من التبجيل والتكريم الإلهي ... ويفضل كل هذا، أتيح له أن يفوق كل البشر، وأن يتميز عن سائر الأنبياء والرسل .

والمطلع على شعر المولديات، يقف عند كم هائل من هذه المعجزات التي اتخذها الشعراء مادة لمديحهم، حتى خرج بهم الأمر أحيانا إلى حد الإسراف في توظيفها، على غرار ما هو موجود في قصائد ابن الخلف القسنطيني. وقد كان الغرض من هذا - كما سلف الذكر - محاولة الارتقاء بالشخصية المحمدية، وجعلها تحظى برصيد كبير من المعجزات تعلو به على ما كان لبقية الأنبياء والرسل. فمن أمثلة هذه الخوارق التي ترددت كثيرا في شعر هؤلاء، ما نقرأه في مولدية شاعر البلاط الزياني، يحيى بن خلدون، حيث يقول: (2)

وَأَرْسَلَهُ لِلْعَالَمِينَ بِأَسْرِهِمْ      وَأَيَّدَهُ بِالْمُعْجَزَاتِ وَبِالرُّعْبِ  
فَفِي الْبَدْرِ وَالشَّمْسِ الْمُنِيرَةِ آيَةً      وَفِي الْجَذَعِ وَالْحَصْبَاءِ وَالظُّبْيِ وَالضُّبِّ  
وَمَنْ كَفَّهِ أَرْوَى الْجِيُوشِ عَلَى ظَمَأٍ      وَأَشْبَعَ مِنْ نَزْرِ الْوُفَا عَلَى سَفِي  
وَنَادَى فَجَاءَتْ أَيْكَةً لِنِدَائِهِ      تَجْرُ مِنَ الْأَغْصَانِ ذَيْلًا عَلَى الثُّرْبِ

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 70.

(2) المصدر نفسه، ص 232.

بَدَعَوْتَهُ أَغْنَى مِنَ الْفَقْرِ عَافِيَا

وَأَبْرَأَ مِنْ بَعْدِ الْعَمَى لَيْسَ بِالطَّبِّ

ويتقاطع معه شاعر الدولة المرينية، أحمد بن عبد المنان في كثير من هذه المعجزات، من

خلال "عينيته" التي يقول فيها:

وَكَمْ دَلِيلٌ لَهُ مِنْ قَبْلِ مَبْعَثِهِ  
كَأَيَةِ الْغَارِ لَمَّا قَامَ نَاسِجُهُ  
وَأَعْلَمَتْهُ ذِرَاعُ الشَّاقِ مُشْفَقَةٌ  
وَالضَّبُّ وَالذَّنْبُ تُصْنِرِقَا لَهُ نَطَقَا  
وَالشَّمْسُ وَالْبَدْرُ هَذِي رُدُّ غَارِيهَا  
وَالْمَاءُ قَاضٍ مَعِينًا مِنْ أَصَابِعِهِ  
وَعَادَ فِي الرُّوْعِ جَدُلُ النُّخْلِ مِنْ يَدِهِ  
وَالْغُصْنُ لَمَّا دَعَاهُ جَاءَ مُؤْتَمِرًا  
وَالْجَذْعُ اسْمَعَ تَرْذِيدَ الْحَنِينِ لَهُ  
آيَاتُ صَدِيقٍ جَلَّتْ عَلَيْهِاءُ مُنْتَخَبِ

وَبَعْدَهُ صَدَعُ الظَّلْمَاءِ سَاطِعُهُ  
مِنْ دُونِهِ وَأَوَى لِلْمَوْكِرِ سَاجِعُهُ  
بِسْمِهَا لَيْتَتْهُ يَفْتَضُّ نَاقِعُهُ  
وَالطُّفْلُ أَفْصَحَ لَمْ تُفْطَمِ مَرَاضِعُهُ  
بَعْدَ الْأَقْوَالِ وَهَذَا شِقُّ طَالِعُهُ  
وَهَلْ بُحُورُ النُّدَى إِلَّا أَصَابِعُهُ؟  
بِالْمَسِّ أبيض لَا تَتَّبِعُو مَقَاطِعُهُ  
يَخْطُ فِي الْأَرْضِ لَا شَيْءَ يَمَانِعُهُ  
لَوْ لَمْ يُفَارِقْهُ لَمْ يَسْمَعْهُ سَامِعُهُ  
لَمْ يُطْلِعِ الْكَوْنُ مِنْ خَلْقٍ يُضَارِعُهُ (1)

ويشترك معهما ابن الخطيب -شاعر الدولة النصرية- في بعض هذه المعجزات، ويضيف

أخرى في مولديته "الحائية" فيقول: (2)

لَهُ الْمُعْجَزَاتُ الزَّاهِرَاتُ كَأَنَّهَا  
كَإِخْبَارِهِ بِالْغَائِبَاتِ فَعِنْدَهُ  
وَفِي يَوْمٍ بَدْرٌ إِذْ رَمَى قَبْضَةَ الثُّرَى  
وَأَعْطَى عَسِيبَ النُّخْلِ فِي حَوْمَةِ الْوَعَى  
دَعَا اللَّهَ يَسْتَسْقِي فَلَبَّتْ سَمَاوُهُ  
وَأَلْقَى بِأَخْلَافِ الشَّيَاحِ يَمِينَهُ  
وَرَوَى ظِمَاءَ الْجَيْشِ مَاءً بَنَانِهِ

بُرُوقٌ بِأَفَاقِ الْيَقِينِ لَوَائِحُ  
لَأَبْوَابِ أَسْرَارِ الْغُيُوبِ مَفَاتِحُ  
فَوَلَّتْ جُمُوعُ الشَّرِكِ وَهِيَ جَوَامِحُ  
فَهَزَّ حُسَامٌ مِنْهُ لِلدَّمِ سَافِحُ  
بَوَاكِفِهِ الْقَطَرِ السَّحَابِ الدُّوَالِحُ  
فَجَادَتْ بِهِ وَهِيَ الضُّرُوعُ الشُّحَائِحُ  
فَلِلَّهِ أَمْوَاءُ هُنَاكَ سَوَائِحُ

فقد اشتملت هذه المقطوعات الشعرية على عدد من المعجزات والإشارات التاريخية التي

تناقلتها كتب السيرة والتاريخ الإسلامي. من ذلك:

حادثة انشقاق القمر، وسببها أن بعض كفار قريش المنكرين والمشككين سألوا الرسول (ﷺ)

(1) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 368 - 369.



آية، واشترطوا عليه أن تكون في انشقاق القمر، فدعا ربه بذلك، فتدلى القمر وانشق فرقتين. وهي من الخوارق التي رواها كبار الصحابة، ومنهم أنس بن مالك حسب ما جاء في صحيح مسلم، حيث ذكر ما نصه: " أن أهل مكة سألوا رسول الله (ﷺ) أن يريهم آية فأراههم انشقاق القمر مرتين " (1).

معجزة رد الشمس بعد غروبها: وقد حدثت عندما دعا الرسول (ﷺ) ربه بأن يردها حتى يصلي علي (كرم الله وجهه) صلاة العصر. كما حبست له (ﷺ) يوم الخندق، وكان قد شغل عن صلاة العصر. وردت له الشمس أيضا وزيد في النهار ساعة يوم قدوم عبر قريش (2)، ليوافق ذلك ما أخبر به الرسول (ﷺ) عقب الإسراء والمعراج، ولتكون تلك العلامة دليلا على صدقه، وصحة الحادثة.

قصة حنين الجذع: ومضمونها أن مسجد الرسول (ﷺ) كان قائما على جذوع نخل، وكان إذا خطب يوم الجمعة، أسند ظهره إلى جذع منها. ولما شيد له المنبر تحول إليه، فتأثر الجذع لفراقه وحن إليه. قال أنس: " فَسَمِعْتُ الْخَشْبَةَ تَحْنُ حَيْنَ الْوَالِهِ، فَمَا زَالَتْ تَحْنُ حَتَّى نَزَلَ إِلَيْهَا فَاحْتَضَنَهَا فَسَكَتَتْ " (3).

- خروج الماء من أصابع الرسول (ﷺ): وقد ظهرت الحادثة في مواقف مختلفة، منها ما حدث به أنس: " أن نبي الله وأصحابه بالزوراء. قال ... دعا بقدر فيه ماء، فوضع كفه فيه، فجعل يَنْبُعُ من بين أصابعه، فتوضأ جميع أصحابه " (4).

- تكثير الطعام: وهي أيضا من المعجزات التي حدثت مع الرسول (ﷺ) في أكثر من مناسبة، منها حلول البركة في طعام جابر بن عبد الله، وهي معجزة تعيد إلى الأذهان تاريخ حفر الخندق، حيث كان جابر يومئذ قد أعد للرسول شويهة وخبزا من شعير، ودعاه لبيته، فأبى الرسول إلا أن يأخذ معه كل من كانوا يشتغلون بالخندق. وذلك ما أدهش جابر وأوقعه في حيرة، فعلمه أن الطعام لا يكفي إلا اثنين أو ثلاثة " قال جابر فأخرجناها إليه.

(1) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، الحديث رقم 7007، 46، 6، ج: 17، ص 143.

(2) ينظر: البهائي يوسف بن إسماعيل، الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، (مكان الطبع غير موجود)، ص 272-273.

(3) ابن سيد الناس، عيون الأثر، ج1، ص 289.

(4) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، الحديث رقم 5902، 6، 3، ج: 15، ص 41.

قال: فَبَرَكَ وَسَمَّى الله ثم أكل وتَوَارَدَ الناس جميعاً، كلما فَرَعُ قَوْمٌ قاموا وجاء ناس حتى صدر اهل الخندق عنها" (1).

- طواعية الشجر: حيث كان من دلائل نبوته (ﷺ) أنه إذا دعا الشجرة استجابت لدعوته وجاءت تشق الأرض حتى تقف بين يديه، ثم يأمرها بالعودة فتعود إلى مستقرها الأول، وكان شيئاً لم يحدث. ومما جاء في السيرة النبوية عن طواعية الشجر، ما يروى عن قصة "ركانة" حينما صارع الرسول (ﷺ) وانتصر عليه، مع أنه من أقوى فتيان قريش، فكان ذلك ما أدهش ركانة. وكان الرسول (ﷺ) أراد أن يظهر له ما هو أعجب فقال له: "وأعجب من ذلك إن شئت أن أريكه إن اتقيت الله واتبعت أمري، قال: ما هو. قال: أدعو لك هذه الشجرة التي ترى فتأتيني. قال: ادعها. فدعاها فأقبلت حتى وقفت بين يدي رسول الله (ﷺ)، قال: فقال لها ارجعي إلى مكانك قال: فرجعت إلى مكانها" (2).

ويتصل بطواعية الشجر والجماد حادثة تحول جدل النخل إلى سيف، والتي وظفها الشاعر أحمد بن عبد المنان في نموذج. وهي من آياته (ﷺ) التي رويت بروايات مختلفة، ومع شخصيات عديدة من أتباعه، منها ما كان يوم بدر مع عكاشة ابن محصن الذي انقطع سيفه، فأمدّه الرسول بقطعة خشب وقال له قاتل الكفار فانقلبت في يده سيفاً (3). ومثلها أيضاً ما جاء في عيون الأثر عن سيف سلمة ابن أسلم (4).

حادثة الشاة المسمومة: وتعود بنا إلى غزوة خيبر في السنة السابعة من الهجرة. فلما فتح الرسول (ﷺ) خيبر أهدت له امرأة، وهي زينب بنت الحارث شاة مشوية. وكانت قد رشت فيها السم واكثر في الذراع، لعلمها بتفضيل الرسول (ﷺ) لهذه القطعة. فلما أخذ منها المضغة الأولى لفظها في حينها، حيث أوحى الله له بأنها مسمومة، فأخبر أصحابه بذلك. وقد جاء تأكيد هذه المعجزة في صحيح البخاري برواية كبار الصحابة، ومنها رواية ابن هريرة، حيث قال: " لما فتحت خيبر أهديت للرسول (ﷺ) شاة فيها سُمٌ " (5). ومما أضافه ابن هشام في سيرته، أن الرسول (ﷺ) لفظها ثم قال: " إن هذا العظم ليخبرني أنه مسموم، ثم عاد بها [ المرأة ]

(1) العسقلاني، ابن حجر، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، راجعه وقدم له وضبط أحاديثه، وعلق عليه: عبد الرزوف سعد، مصطفى عمر الهوارى، السيد عبد المعطي، الحديث: 4101، ج15، ص280 إلى 280.

(2) ابن هشام، السيرة النبوية، ج2، ص31.

(3) ينظر: الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد، أعلام النبوة، ص100، وكذلك ابن سيد الناس، عيون الأثر، المجلد 1، ص315.

(4) ابن سيد الناس، عيون الأثر، المجلد 1، ص315 - 316.

(5) العسقلاني ابن حجر، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، الحديث رقم: 4249، ج16، ص81.

فاعترفت، فقال: وما حملك على ذلك؟ قالت: بلغت قومي ما لم يخف عليك فقلت: إن كان ملكا استرحت منه، وإن كان نبيا فسيخبر" (1).

آية الغار: وهي من الإشارات التاريخية الثابتة في النص القرآني، لقوله تعالى: ﴿إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ﴾ (2). كما قد حفلت بذكرها السيرة النبوية. والمقصود هنا "غار ثور" الذي آوى إليه الرسول (ﷺ) وأبو بكر الصديق خلال هجرتهما من مكة إلى المدينة، واحتميا به من المشركين الذين اقتفوا آثارهما إلى أن انتهوا إلى الغار. فإذا بهم يقفون أمام تلك المعجزة التي وفرت الحماية للرسول وصاحبه، ممثلة في الحمامة التي أفرخت أمام الغار، والعنكبوت الذي ضرب بنسجه على الفوهة. واستطاعت تلك الخيوط الواهنة من نسيج العنكبوت أن ترد جبروت قريش، وأن تضللهم وتصرفهم عن الوجهة الصحيحة.

ومن معجزاته (ﷺ)، تكليم الحيوانات، وشهادتها بنبوته. ومما ورد في هذه النماذج، قصة تكليم الظبي، والضب، والذئب (3).

كما وردت الإشارة إلى نطق الحصى، وفي هذا إحالة إلى معجزتين، إحداهما تتعلق بتسبيح الحصى في كف الرسول (ﷺ) كما في حديث لأبي ذر، حيث قال: "تناول النبي (ﷺ) سبع حصيات فسبحن في يده حتى سمعت لهن حنينا" (4). والثانية، هي آية تسليم الحجر على رسول الله (ﷺ) من قبل أن يبعث، فهي من إرهابات نبوته، وقد ثبتت روايتها بأسانيد صحيحة عن كبار الصحابة. حيث جاء في صحيح مسلم ما نصه: "حدثنا أبو بكر بن أبي شيبة، حدثنا يحيى بن أبي بكر عن إبراهيم بن طهمان، حدثني سماك بن حرب، عن جابر بن سمرة قال: قال رسول الله (ﷺ): إني لأعرف حجراً بمكة كان يُسلم عليّ قبل أن أبعث إني لأعرفه الآن" (5).

- وقريب من هاتين المعجزتين، آية نطق الوليد، وشهادته بالنبوة. (6)

(1) ابن هشام، السيرة النبوية، ج 3، ص 352.

(2) التوبة، آ: 40.

(3) عن هذه المعجزات، ينظر: الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد، أعلام النبوة، ص 94 - 95.

- وابن سيد الناس، عيون الأثر، ج 1، ص 100.

- و النبهاني يوسف بن إسماعيل، الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، ص 281 إلى 283.

(4) النبهاني يوسف بن إسماعيل، الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، ص 273.

(5) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، الحديث رقم 5898-2/2، ج 15، ص 38 - 39.

(6) ينظر: النبهاني يوسف بن إسماعيل، الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، ص 296.



ومن آياته (ﷺ) إبراء ذوي العاهات، وقد ذكرت في السيرة النبوية أنواع وحالات عديدة، منها: المعالجة بالتفل أو المسح لإصابات الجدام، والبرص، والجروح، والعين، وما إليها.

وتستوقفنا في نموذج يحيى بن خلدون السابق حالة إشفاء العين. ومن ذلك، قصة ردّ عين قتادة بن النعمان يوم أُحُد<sup>(1)</sup>. ومنها إبراء عين علي بن أبي طالب يوم خيبر.<sup>(2)</sup>

ومن الكرامات التي أيد بها النبي (ﷺ) أنه كان إذا مسح بضرع الشاة أذرت له لبنا، حتى وإن لم تؤت ذلك من قبل. وقد رويت هذه الكرامة على طرق عديدة، وفي مواقف مختلفة، أبرزها ما حدث أثناء الهجرة من مكة إلى المدينة مع شاة أم معبد<sup>(3)</sup>. المجاهدة، والتي أذرت لبنا بعد أن مسح الرسول (ﷺ) ضرعها ولم تكن قبل ذاك تبضُّ بقطرة.

ومن بين هذه المعجزات أيضا ما كان يوم بدر، حين رمى الرسول (ﷺ) المشركين بحفنة من الحصباء والتراب، فما من أحد أصابه شيء من ذلك إلا وأسر أو قتل بإذن من الله تعالى، وتدخل من قدرته. وفي هذا نزل قوله جل شأنه: ﴿وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى﴾<sup>(4)</sup>.

وآخر إشارة تاريخية في هذه النماذج، تتصل بإخبار الرسول بالغيب، وذلك بوحي من الله تبارك وتعالى، لقوله: ﴿تِلْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الْغَيْبِ نُوحِيهَا إِلَيْكَ مَا كُنْتَ تَعْلَمُهَا أَنْتَ وَلَا قَوْمُكَ مِنْ قَبْلِ هَذَا﴾<sup>(5)</sup>. وهي من الكرامات المعجزة التي حظي بها. وقد تجلت في مظاهر عديدة، وحالات مختلفة، منها إخباره (ﷺ) بموت النجاشي<sup>(6)</sup>. ومنها الإخبار عن فتح الشام وفارس واليمن. ومقتل كسرى وشهداء مؤتة الثلاثة: زيد ابن الحارثة، جعفر بن أبي طالب، وعبد الله بن رواحة. ومنها إعلام قريش بخبر العير ليلة الإسراء<sup>(7)</sup>. وغير ذلك من الدلائل الكثيرة التي تتصل بمعجزاته (ﷺ) القولية.

وحينما نمضي إلى مولديات ابن الخلف القسطنطيني، فإننا نقف على مادة غزيرة من عالم الخوارق والمعجزات، إذ وظف منها حشدا كبيرا يفوق بكثير ما نقرأه في قصائد غيره من

(1) ابن كثير، السيرة النبوية، ج 3، ص 66.

(2) العسقلاني ابن حجر، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، الحديث رقم: 4210، ج 16، ص 57 - 58.

(3) ينظر: ابن كثير، السيرة النبوية، ج 2، ص 257 - 258.

- وابن سيد الناس، عيون الأثر، ج 1، ص 227 - 228.

(4) الأنفال، آ: 17.

(5) هود، آ: 49.

(6) ينظر: ابن كثير، السيرة النبوية، ج 2، ص 29.

(7) ينظر: الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد، أعلام النبوة، ص 100، ص 75 إلى 78.

الشعراء. وهو يعتمد في هذا العنصر إلى ذلك السرد المتتابع، والمباشرة في الأسلوب، والميل إلى النثرية، حتى ليخيل لقارئ هذا المقطع وكأنما هو بصدد مطالعة قطعة نثرية في كتاب من كتب السيرة النبوية. ومن جهة أخرى، فإن هذا الإسراف في استخدام هذه المعجزات، وهذه المادة الأسطورية، قد أوقعه في التكرار من قصيدة إلى أخرى، بحيث تبدو جميع قصائده - من هذه الزاوية - وكأنما قد اختزلت في قصيدة واحدة.

ومن النماذج التي نستشهد بها في هذا المقام، ما نقتطعه من مولديته "الميمية" حيث يقول:

وَأَوْقَفَ الشَّمْسَ يَوْمَ الْأَرْبَعَا إِلَى	أَنْ وَأَفَتِ الْعَيْرُ بِالْوَعْرِ الَّذِي انْصَرَمَا
وَرَدَّهَا لِعَلِّي بَعْدَمَا غَرَبَتْ	حَتَّى اضَتْتْ وَمَحَتْ اَضْوَاؤُهَا الظُّلُمَا
وَقَدْ كَفَى الْجَيْشَ بِالزَّادِ الْقَلِيلِ كَمَا	رَوَى بَنَزَرَ حَلِيبٍ صَحْبَهُ الرِّعَمَا
وَالْجَذْعُ حَنْ لَهْ شَوْقًا وَخَاطِبُهُ	وَالْبَدْرُ شَقُّ لَهْ نَصْفَيْنِ وَانْقَسَمَا
وَالْجَدَلُ عَادَ لَهْ سَيْفًا وَفِي يَدِهِ	صُمُّ الْحَصَى سَبَحَتْ مَنْ قَدَرُ الْقَسَمَا
وَالسُّوْطُ أَشْرَقَ ثُورًا مِنْ سَنَاءِهِ وَلَمْ	يَبْرَحْ بِهِ عَامِرٌ يَسْتَكْشِفُ الدُّهْمَا
وَالْغَيْمُ ظَلَّلَهُ وَانْقَادَ حِينَ دَعَا	طَوْعًا لَهُ، وَعَلَيْهِ انْهَلُ وَانْسَجَمَا
وَكَدِيَّةُ الصُّخْرِ أَوْهَاهَا بِضَرْبَتِهِ	وَالْبَثْرُ مَنْ يُنْسِي أَجْرِي بِهِ الشَّيْمَا
وَالشَّاةُ بِالسُّمِّ أَنْبَأَتْهُ وَفِي يَدِهِ	اخْضَرُ الْيَبِيسُ وَأَبْدَى زَهْرُهُ وَسَمَا
وَأَطْلَقَ الظُّبْيَةَ الْغَرَا حِينَ وَفَتِ	وَأَنْقَدَ الْجَمَلُ الشَّاكِي لَهْ الْهَرَمَا
وَالضُّبُّ خَاطِبُهُ بِالصَّدَقِ مُعْتَرِفًا	وَالصُّخْرُ لَنْ لَهْ إِذَا عَمَلَ الْقَدَمَا
وَالْعَدْقُ لِبَاهُ لَمَّا إِنْ دَعَاهُ كَمَا	عَلَيْهِ صَلَّى الصُّفَا، فَاعْتَزُّ وَاحْتَرَمَا
شَفَى بِنَفْثَتِهِ عَيْنِي عَلَيَّ وَقَدْ	أَعَادَ شَقُّ خَبِيبٍ بِالْبَصَاقِ كَمَا
رَدُّ كَفَّ ابْنَ عَفْرَا بَعْدَمَا انْقَطَعَتْ	بِثْقَلَةٍ، وَبِهِ كَمْ قَدْ شَفَى سَقَمًا (1)

ويستمر بعد هذا في سرد الخوارق والإشارات التاريخية الكثيرة بما يفوق عدد هذه الأبيات. وهذا دأبه في سائر قصائده الأخرى، مما يؤكد صحة الملاحظة السابقة من حيث الإسهاب في التعبير عن عنصر المعجزات، وسيطرة النثرية والطابع السردية.

وما نصل إليه من خلال مقطع المعجزات، أن شعراء المولديات قد وجدوا في هذا العنصر رافدا هاما وأساسيا استعانوا به في بناء صورة الشخصية المحمدية، ومحاولة استكمال ملامحها. وأمدهم بمادة مدحية غزيرة على امتداد حياة هذه الشخصية، بدءا بمعجزات الولادة،

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 50 - 51.

التي ابانت عن طيب عنصره (ﷺ) ومصدره النوراني، وعبرت عن دلائل نبوته. ثم ما اعقب الولادة في مرحلة الرضاع من كرامات أفاء بها الله على مرضعته وأهلها. وما تلا ذلك من حادثة شق الصدر وتطهيره (ﷺ) مما يشوب النفس. وفي هذا إعداد وتهيئة لأن يغدو مُمَيَّزًا عن سائر البشر، ولأن يصير في مستوى التكليف السماوي الذي ينتظره. ليكون الوحي بعد ذلك في زمن البعثة اعظم تنويع وأجل تكريم وأكبر إعجاز خص به محمد (ﷺ) دون غيره. وتتوالى بعد ذلك المعجزات المؤيدة له، والناطقة بصدق دعوته وصحة رسالته.

وعلى النحو الذي تقدم، فإن الشعراء قد تعاملوا معها ووظفوها بالكيفية التي تسمو بالشخصية المحمدية، وتضفي عليها صفات التفرد والتميز عن سائر البشر، بما في ذلك الأنبياء والرسل.

وهكذا استطاع هؤلاء الشعراء، من خلال توظيفهم لهذا الكم الهائل من المعجزات أن يكشفوا عن ثراء واسع في ثقافتهم الدينية، وكيف أنهم استغلوا هذه المادة الغزيرة في توسيع الدائرة المدحية، والتسامي بالشخصية المحمدية، فأمدتهم بطاقة هائلة لامتداح النبي (ﷺ).

## الإشادة بليلة الميلاد

يعد عنصر تعظيم ذكرى المولد النبوي الشريف من أهم العناصر التي تدخل في تشكيل بناء القصيدة المولدية. فهي المناسبة التي نظم بموجبها هذا الشعر، وهي الفرصة التي أتاحت للشعراء آفاقا واسعة من النشاط الأدبي، ومكنتهم من استثمار طاقاتهم الفكرية وملكاتهم الشعرية على النحو الذي تقدم (1).

وقبل هذا وذاك، فهي المناسبة التي احتضنت مولد خير خلق الله، ومنقذ البشرية محمد رسول الله (ﷺ).

والمعلوم أن مولد الرسول (ﷺ) كان حدثا عظيما ومنعرجا هاما في التاريخ، فقد لاحت بشائره في عصر جهالة، استحكمت فيه الأهواء والأحقاد، وفشا فيه الفساد والظلم، واستبد فيه القوي بالضعيف، فضلا عن تباعد العهد بين النبوات، وانقطاع وحي السماء زمنا طويلا. فكانت البشرية وقتئذ أشبه ما تكون بالعليل الذي ينشد خلاصا من علته، والغريق الذي يتطلع لأول وسيلة يتعلق بها لينجو من غرقه.

(1) ينظر: ص 32 إلى 47 من هذا البحث: عنصر: "عامل المناسبة".



وهي بالأحرى - البشرية - في أمس الحاجة إلى هدي نبوي يعيد تنظيم حياتها تنظيماً قوياً يكفل لها الانعتاق من أسر ذلك الواقع المرعب.

فكان مبعث محمد (ﷺ) رسولا إيدانا بتراجع ذلك العهد المظلم، ليحل محله نور الخلاص والسعادة الأبدية.

ومن هنا، ندرك قيمة هذه الذكرى، وعظمة هذا اليوم الذي أسفر عن خير مخلوق وأعز وافد. وحري بنا إذا أن نحتفي بهذه المناسبة، وأن يخلدها الشعر بما يسمو إلى عظمتها وقد استها.

وقد امتدح شعراء المولديات ذكرى مولده الشريف (ﷺ) كجزء أساسي من مدحهم للشخصية المحمدية، فاشادوا بتلك الليلة الغراء، وبيوم الثاني عشر من شهر ربيع الأول. وكذا بالشهر أو بالموسم الذي حوى هذا الحدث الجليل.

فقد أشاد التلاليسي بشهر ربيع الذي جاد بالسعادة والهدى على الإنسانية جمعاء، قائلاً:

أَتَانَا رَبِيعٌ بِشِيرٍ بِهِ	فَحَقُّ رَبِيعٍ عَلَى كُلِّ عَاقِلٍ
فَحَيَّيْتُ يَا شَهْرُ مَنْ قَادِمٍ	سُرُورٌ قَدُومٍ لَكَ لَخَلْقٍ شَامِلٍ
أَتَيْتَ بِمَنْ جَاءَنَا بِالْهُدَى	وَبِالْمُعْجَزَاتِ أَتَى وَالِدَانِل (1)

أما الثغري، فقد جمع في ثنائه بين شهر ربيع الأول وليلة الاثنين، مرحباً بحلول ذكرى المولد الكريم التي يعتبرها أحسن زائر يمن بالزيارة المباركة في كل عام، يقول: (2)

أَشْهُرُ رَبِيعٍ حُرَّتْ كُلُّ فَضِيلَةٍ	وَيَا لَيْلَةَ الْاِثْنَيْنِ فُقَّتِ اللَّيَالِيَا
وَيَا مَوْلِدَ الْمُخْتَارِ وَافِيَتْ زَائِرًا	فَلَيْلُهُ مَا اسْنَى الْحَبِيبَ الْمُوَافِيَا

وعلى غرار هذا المعنى نسج أبو القاسم العزفي قوله: (3)

بِمَوْلِدِهِ فِي زَمَانِ الرَّبِيعِ	رَبِيعٌ أَتَانَا يَجُرُّ الدُّيُولَا
فَأَهْلًا بِهِ الْآنَ مِنْ زَائِرٍ	أَتَانَا بِفَضْلٍ يَفُوقُ الْفَضُولَا

(1) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج 2، ص 48.

(2) المصدر نفسه، ص 191.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 16.

فهو يمجّد شهر ربيع الأول، مضيفاً عليه صفات العز والعظمة، مستخدماً في ذلك أسلوب التشخيص، عن طريق الاستعارة المكنية، حيث شبهه بإنسان زائر يجر ذيل العز، ثم يرحب بزيارته ترحاباً يليق بفضله ومقامه.

وقد اعتبر أبو حمو هذا الشهر مصدر الرحمة، فهو الذي حوى مولد نبي الرحمة، كما شهد بذلك الحق تبارك وتعالى. ولذا فهو أهل للفخر، وله أن يعلو على سائر الحول، على حد تعبير الشاعر: <sup>(1)</sup>

أَلَا يَا رَبِّيعَ الْخَيْرِ لَا زِلْتَ رَائِقًا      لَقَدْ جِئْتَ بِالرُّحْمَى وَخَوَّلْتَنَا السُّعْدَا  
لَكَ الْفَخْرُ فَصُلْ وَأَفْخَرْ عَلَى الْحَوْلِ كُلِّهِ      فَأَنْتَ لَنَا عَيْدٌ نَوِيٌّ لَكَ الْعَهْدَا  
وهناك من خص بالثناء ليلة الميلاد، معتبراً إياها مصدر الرحمة، كما فعل الشاعر ابن زمرك، حيث يقول:

وَيَلَيْلَةُ الْمِيلَادِ كَمْ مِنْ رَحْمَةٍ      نَشَرَ الْإِلَهُ بِهَا وَمِنْ نَعْمَاءٍ <sup>(2)</sup>  
وهي في نظر ابن الخطيب منبع للبركة والجود والخير العميم. يقول: <sup>(3)</sup>

فَلَيْلُهُ مِنْهَا لَيْلَةٌ بَرَكَاتُهَا      سَحَائِبُهَا تَنْهَلُ بِالنَّعَمِ الْعُمِّ  
وهي أيضاً الليلة التي كانت حداً فاصلاً بين ظلام الشرك ونور الإيمان، يقول الثغري: <sup>(4)</sup>

فِي لَيْلَةِ الْاِثْنَيْنِ اشْرَقَ نُورُهُ      بِأَجَلِ شَهْرِ أَوْ بِأَسْعَدِ عَامِ  
أَبْدَى لَنَا مِنْ هَدْيِهِ وَجَبِينِهِ      نُورَيْنِ، شَفَسُ ضُحَى وَيَدْرُ تَمَامِ  
فَجَلَّ بِنُورِ هُدَاهُ كُلُّ ضَلَالَةٍ      وَجَلَّ بِنُورِ سَنَاهُ كُلُّ ظَلَامِ  
ولأجل هذا كله، يرى ابن الخطيب أن من حق هذه الليلة - وقد شرفت بمولد خاتم

النبيين وخير المرسلين - أن تفاخر كل الأيام، وأن تصول على الدهر كله. ومن حقها علينا أن نعظمها ونخلد ذكرها بما يعلو إلى مقامها الرفيع. يقول في هذا المضمون: <sup>(5)</sup>

أَعْدْتُكَ مِيلَادًا لَخَاتَمِ رُسُلِهِ      وَأَطْلَعُ فِي آفَاقِكَ الشُّرْفَ السُّعْدَا

(1) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج2، ص 226.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 364.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 578.

(4) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج2، ص 212.

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 483 - 484.

فَصُولِي عَلَى مَرِّ الزَّمَانِ وَفَاخِرِي      بِهِذَا النَّبِيِّ الْحَالِ وَالْقَبْلِ وَالْبَعْدِ  
حَقِيقٌ عَلَيْنَا أَنْ نَحُلَّ لَكَ الْحُبَا      وَتُقْرِيكَ مِنَّا الْبِرُّ وَالشُّكْرُ وَالْحَمْدُ  
وَنَجْعَلَ فِيهَا مِنْكَ عِيدًا وَمَشْهَدًا      نُشِيعُ مِنَ الذِّكْرِ الْحَكِيمِ بِهِ شَهْدًا  
وَنَخْلَعُ مِنْ أَمْدَاحِ أَحْمَدٍ حُلَّةً      عَلَيْكَ وَمِنْ مَنَظُومِ آيَاتِهِ عَقْدًا

والى جانب ما تقدم، فإن هناك من اشاد بليلة الميлад النبوي، من خلال ما حفلت به من معجزات. وذلك لإضفاء مزيد من العظمة والقداسة على هذه المناسبة. وهذا ما نقرأه في نموذج أبي القاسم عبد الله بن يوسف حيث يقول: (1)

وَافَى رَيْبِغُ الْخَيْرِ مِنْهُ بِلَيْلَةٍ      عَنْ وَجْهِ ذَاكَ الْبَدْرِ حُطُّ لُثَامُهَا  
طَفَرَتْ بِهَا نِيرَانُ فَارِسَ بَعْدَمَا      لَمْ تَطْفَأِ الضَّأُ عُدَّتْ أَعْوَامُهَا  
وَالنَّهْرُ غَاضَ وَكَانَ بَحْرًا زَاخِرًا      وَتَدَاعَتْ الشَّرُفَاتُ يَسْجُدُ هَامُهَا  
هِيَ لَيْلَةٌ فَاقَ اللَّيَالِي فَضْلُهَا      وَتَشَرَّفَتْ بِزَمَانِهَا أَيَّامُهَا

إنها ليلة خير وبركة، جادت بأعظم مخلوق فتشرفت بهذا الحدث الجليل، وكان من تمام هذا التشريف أن خصها الله بتلك المعجزات التي صاحبت ولادة الرسول (ﷺ)، ومنها: انطفاء نار المجوس، وجفاف نهر ساوة، وتصعد شرفات قصور كسرى ... فاكستت بذلك من الفضل ما جعلها تفوق سائر الليالي.

وبهذه المعاني التي كشفت عنها النماذج السابقة استعان الشعراء في إشادتهم بليلة الميлад النبوي، أو الذكري، أو المناسبة، فأضفوا عليها من الصفات ما يحفظ لها عظمتها ووقداستها.

## الاعتراف بالعجز عن الإحاطة بمدح الرسول (ﷺ)

إن الذي يمكن قوله من خلال ما تقدم عرضه في عنصري الصفات والمعجزات، أن هؤلاء الشعراء سعوا قدر جهدهم وطاقتهم، وما يمتلكون من رصيد معرفي يختص بالسيرة النبوية أن يستجمعوا أكبر قدر ممكن من هذه الصفات والمعجزات. ومع ذلك ظلوا يشعرون بالعجز والتقصير في امتداح الرسول (ﷺ)، الذي يمثل أعلى درجات الكمال البشري، فمناسبة القول أوسع وأعظم من أن يحيطها الوصف أو تحتويها كلمات شاعر، مهما أوتي من البلاغة والفصاحة. ثم إن هذه الشخصية التي أثنى عليها الله ونص على امتداحها في العديد من الآيات القرآنية، لم تترك - في الحقيقة - فرصة لقائل. لأن بلاغة الشاعر مهما كانت درجتها،

(1) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.



ستقتصر - حتماً - أمام بلاغة القرآن وسحر بيانه. وهذا ما اعترف به الشعراء صراحة، كما في قول الشاعر إسماعيل بن الأحمر:

بمَدْحِكَ يَا خَيْرَ الْوَرَى، الْوَحْيُ قَدْ آتَى  
فَإِذَا نَطَقَ الْقُرْآنُ فِيكَ بِمَدْحَةٍ  
فَأَشْجَارُ ذَاكَ الْمَدْحِ تُجَنِّي بِمَارِهَا  
فَأَمْدَاحُنَا بِالْعَجْزِ سَيَقُ اضْطِرَارُهَا<sup>(1)</sup>  
فالتثناء الإلهي معجز لكل ثناء، ولهذا يرى ابن زمرك أن مَدَحَ الرسول (ﷺ) محدود  
القدرة، مغلول اللسان: (2)

إِثْنِي عَلَيْكَ بِكُتُبِهِ مَنْ أَنْزَلَ الْـ  
فَإِذَا الْبَلِيغُ يَرُومُ مَدْحَكَ جَاهِدًا  
قُرْآنَ وَالْثَوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ  
أَضْحَى حُسَامُ لِسَانِهِ مَغْلُولًا  
وهذا ما حدا بلسان الدين بن الخطيب إلى أن يتساءل في استنكار، ليقر هذه الحقيقة،  
ويعترف بفشل المحاولة، قائلاً: (3)

فَمَاذَا عَسَى يُثْنِي عَلَيْكَ مُقَصِّرٌ  
وَقَوْلُهُ مَعْبَرًا عَنْ كَثْرَةِ مَعْجَزَاتِهِ (ﷺ) بِالْكَمِ الَّذِي يَصْعَبُ حَصْرُهُ: (4)  
وَمَاذَا يَعْدُ الْوَصْفُ مِنْ مُعْجَزَاتِهِ  
وَأَيُّ رَسُولٍ اللَّهُ تَسْتَفْرِقُ الْعَدَا  
وعلى شاكلته فعل الثغري، حيث قال: (5)

مَاذَا عَسَى يُثْنِي عَلَيْهِ مَادِحٌ  
عَجَزَ النُّظَامُ عَنِ الْوَفَاءِ بِمَدْحِهِ  
وَبِمَدْحِهِ تَصُفَّا آتَى فُرْقَانُهُ  
إِذَا لَا يَصْحُحُ لِإِدَاحِ امْتِكَانُهُ  
ومن المفردات المتداولة في هذا العنصر، والتي تعمق معنى العجز: لا تعد، لا تحصي، لا  
حصر... وما شابهها. كما نجد مثلاً في قول الشاعر أبي القاسم عبد الله ابن يوسف:

أَوْصَافُ مَجْدِكَ لَا يُحِيطُ بِمَدْحِهَا  
ذَكَرُوا لَا حَصْرَ بِهِ إِثْمَانُهَا<sup>(6)</sup>

(1) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 381.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 478.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 477.

(4) المصدر نفسه، ص 483.

(5) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 45.

(6) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

فاوصاف الرسول (ﷺ) هي من الكثرة بحيث لا يمكن عدّها أبداً، ومن حاول ذلك، فكانما أراد عدّ قطرات الماء في الكون، على حدّ تعبير أبي القاسم البرجي: (1)

مَحَامِدُ الْمُصْطَفَى لَا تَنْتَهِي أَبَدًا      تَعْدَادُهَا هَلْ يَعُدُّ الْقَطَرُ حَاسِبُهُ؟

ويتوسع ابن الخلوف في تعميق هذا المعنى، فيروح معددا بعض عناصر الكون، معترفا بأننا مهما استعنا بها جميعا في محاولة استجماع خصال الرسول (ﷺ) وصفاته، فإن محاولتنا ستؤول - حتماً - إلى الفشل، وأننا لن نحيط إلا بجزء يسير منها.

والشاعر على قناعة تامة بهذه الحقيقة، لذا نراه يستخدم أسلوب القسم لأجل التأكيد، فيقول: (2)

أَنْتَ أَعْلَى مِنْ مَدْحِ كُلِّ قَوْلٍ      يَا لَعُمْرِي، فَمَا عَسَى أَنْ أَقُولَا  
وَيَذَاتِ الْإِلَهِ أَقْسَمَ حَقًّا      قَسَمًا صَادِقًا عَظِيمًا جَلِيلًا  
لَوْ تَكُونُ الْأَفْلَاكُ وَالسُّحُبُ طُرًّا      وَالْأَرْضُ الْجَمِيعُ دُزْجًا طَوِيلًا  
وَالنَّبَاتُ الْمَمْدُودُ يَضْحَى يَرَاعًا      وَمِيَاهُ الْوُجُودِ حَبْرًا كَحِيلًا  
وَجَمِيعُ الْأَنْامِ تُسْرِعُ كُتُبًا      أَبَدَ الدَّهْرِ وَصَفَهُ تَجْمِيلًا  
لَمْ يُوفُّوا بِعُشْرٍ عَشْرَ صِفَاتٍ      قَدْ حَبَّاهَا الْإِلَهِ طَهُ الرُّسُولَا  
وَبِمَاذَا يَفِي الْجَمِيعُ وَقَدْ مَّا      أَوْدَعَ اللَّهُ مَدْحَكَ التَّنْزِيلَا

فلو تحولت الأفلاك والسحب والأراضي إلى صفحة للكتابة، وصار جميع النبات أقلاما، وغدت مياه الكون حبرا، وسخر كل البشر - على امتداد الحياة - لاستجماع وتدوين محامده (ﷺ)، لكانت النتيجة هي الفشل والعجز.

إن الذي يقبل على تعداد صفات محمد (ﷺ)، كمن يحاول - عبثاً - أن يعد التراب أو النبات، أو النجوم، أو المطر ومياه البحر. يقول ابن الخلوف في هذا المعنى: (3).

أَيَحِيطُ التُّرَابُ وَالنَّبَاتُ عَدًّا      أَمْ يَعُدُّ النُّجُومُ وَالْأَمْطَارَا؟  
أَمْ يُوفُّوا الْبَحَارَ بِالصَّاعِ كِيَلًا      أَمْ بِقَيْسِ الدَّرَاعِ يُخْصُّوا الْقَفَارَا؟  
حَسْبُهُمْ فَالْمَقَامُ اعْظَمُ مِنْ أَنْ      يَجْعَلُوا الْحَرْفَ يَخْوِي الْأَسْرَارَا؟

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جنّي الجنّتين في مدح خير الفرقين، ص 78.

(3) المصدر نفسه، ص 149.

إن الشاعر وقد وقف على هذه الحقيقة، واعترف بقصوره وعجزه أمام هذا الموقف الجلل، أصبح يرى في مديحه للرسول (ﷺ) ضرباً من التطفل، ووسيلة خاضع ضعيف يرجو من ورائها الثواب والمغفرة، يقول: (1)

غَيْرَ أَنِّي قَصَدْتُ أَكْرَمَ جَارٍ      بِمَدِيحٍ قَدُمْتُهُ اسْتِمَاطَارًا  
وَتَطَفَّلْتُ بِافْتِقَارٍ وَحَسَنِي      أَنْ تُطَفَّلْتُ يَا كَرِيمُ افْتِقَارًا

أما يحيى بن خلدون، فإنه إذ يقر بفشل المحاولة، يرى أن الصلاة على الرسول الكريم هي الفرصة المتاحة للشاعر، وأنها إحدى الوسائل التي يتوسل بها ابتغاء الفوز بالمغفرة، يقول: (2)

يَا رُؤَاةَ الْقَرِيضِ وَالشَّعْرِ عَجْزًا      مَا عَسَى تُذَرِكُونُ بِالْأَمْدَاحِ  
إِنَّمَا حَسَبْنَا الصَّلَاةَ عَلَيْهِ      وَهِيَ لِلْفَوْزِ آيَةٌ اسْتَفْتَاحِ

هكذا، تعددت أساليب الشعراء في التعبير عن هذا العنصر، وهي في النهاية تفيد الإقرار بالعجز أمام محاولة الإمام بمحامد الرسول (ﷺ) والثناء عليه. فهو الشخصية التي امتدحها الحق تبارك وتعالى في محكم تنزيله، فأعجز بذلك قول كل شاعر أو خطيب.

ثم إن هذه الشخصية النموذج التي حفلت بصفات الكمال البشري، هي في الحقيقة تضع الشاعر في امتحان عسير، يتعثر فيه لسانه، وتعجز إزاءه ملكته وقدراته وهو يحاول مدحها أو الإحاطة بوصفها. ومن هنا غدا عنصر الاعتراف بالعجز في امتداح الرسول (ﷺ) تقليدا واضحا التزمه شعراء المولديات.

وقبل أن نختم الحديث عن الموضوع الرئيس، ينبغي أن نسجل بأن الشاعر ابن الخلف القسنطيني دونا عن غيره من شعراء المولديات، ينفرد لديه هذا القسم من مولدياته بوجود عنصر آخر، يعد ركنا أساسيا في بناء المضمون، ويتعلق بالسيرة الجهادية للرسول (ﷺ)، حيث يعكف فيه على تتبع الأحداث التاريخية، والوقوف عند الغزوات، والإشادة بالصفات الحربية ومظاهر التفوق والحنكة لدى الرسول (ﷺ)، وصحابته وأتباعه الميامين. كما يعتمد إلى ذكر العتاد الحربي، ووصف أدواته.

وبكل تأكيد أن توظيف الشاعر لسيرة الرسول الحربية لم يكن من باب الاستعراض فحسب، إنما ليقدمها نموذجا متفوقا ينبغي أن يحتذى. وعلى المسلمين بعد ذلك أن يقتبسوا من تلك

(1) المصدر السابق، ص 149.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 512.



السيرة وسيلة المقاومة والتصدي، وسبل النصر ورد العدوان.

فمن النماذج المعبرة عن هذا المضمون، قوله في إحدى مولدياته، وقد بدأ بإظهار صفات البطولة والشجاعة في شخص الرسول (ﷺ)، مستعرضا في ذلك الوسيلة الحربية:

وَاللَّيْتُ مِنْ شَأْنِهِ يَسْتَوْطِنُ الْأَجْمَا  
يَا كَمْ وَقَى ضُرًّا، يَا كَمْ كَفَى غَمًّا  
تَبَسَّمَ الْعَضْبُ لَمَّا لَاعَبَ اللَّمَمَا  
أَوْكَارَهَا مِنْ جُسُومِ الضَّلَلِ اللَّؤْمَا  
لَهَا طَرَاذُ بَسَنَ الْعَامِلِ ارْتَقَمَا  
وَالْفَتْحُ فِي صَفَحَاتِ الْبَيْضِ قَدْ رُقِمَا  
وَكُلُّ وَجْهِ بَسِيمَا الْخَيْرِ مُتَسِمَا  
سَاقٍ وَكَشْرَعَنْ نَابِيهِ وَاحْتَرَمَا<sup>(1)</sup>

ثم يشيد بشجاعة جيش المسلمين، ويلائه في تلك الغزوات، قائلا: <sup>(2)</sup>

يَوْمُ صَفَاءِ يَوْمِ النُّقْعِ بِيَدِ ضُهُمُ  
مِنْ كُلِّ شَهْمٍ عَلَى طَرْفٍ كَنَجْمٍ دُجَى  
أَسْوَدُ حَرْبٍ وَلَكِنْ غِيْلُهُمْ أَسَلُ  
الْمُلْهُمُونَ دِمَا الْأَعْدَاءِ إِنْ كَتَبَتْ  
الرَّافِعُونَ مَنَارَ الدِّينِ إِنْ نَصَبُوا  
ويقول في وصفهم بعد أبيات: <sup>(3)</sup>

صَيْدٌ، دُعَاةٌ، كُمَاةٌ، قَادَةٌ، نُجُبٌ  
شُمُوسٌ، حِمَاةٌ، فُحُولٌ، غُلَبٌ، شُهَبٌ  
زَهْرٌ، بَدُورٌ، نَجُومٌ كُمَّلٌ، عُلَمَا

ثم يجمع بين عظمة القيادة، وقوة الجيش المعززين بالتأييد الإلهي. وتلك علامات كفيلة بتحقيق النصر المؤكد، فيقول: <sup>(4)</sup>

وَكَيْفَ يَخْشَى خَمِيسٌ قَادَهُ بَطْلٌ  
لَوْ حَارَبَ النُّجْمَ فِي عَلِيَّاهُ لَانْتَهَزَمَا

(1) ابن الخلوفا القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 58.

(2) المصدر نفسه، ص 59.

(3) المصدر نفسه، ص 60.

(4) المصدر نفسه، ص 61.

رَمَى الْبُغَاةَ بِسَهْمِ اللَّهِ مُعْتَصِمًا      بِحَبْلِهِ فَأَصَابَ الرَّاسَ وَالْقَدَمَا  
وَقَادَ جَيْشًا عَظِيمًا لَوْ رَمَى جَبَلًا      بِيَدِهِ انْهَزُبْغَدَ الْأَيْدِ وَأَنْهَدَمَا

وبعد هذا، يذكر ببعض غزوات الرسول (ﷺ)، وما كان لجيش المسلمين فيها من البلاء الحسن، وما تحقق له من النصر على قوى الشرك، مشيرا إلى نتائج غزوة بدر، حيث قتل من قريش ساداتها وكبار طواغيتها . يقول: (1)

فَسَلَ حُنَيْنًا وَسَلَ بَدْرًا وَسَلَ أَحَدًا      تَجِدُهُمَا مَا لِأَخْزَابِ الْعَدَا هَزَمَا  
أَمَاطَ جَهْلَ أَبِي جَهْلٍ بِمَجْهَلَةٍ      قَدْ شَيَّبَتْ شَيْبَةً إِذْ أَرْضَعِ النَّقَمَا  
وَوَلَدَتْ لِلْوَلِيدِ الْخَزْيَ حِينَ طَفَى      وَعَاقَبَتْ عُقْبَةً إِذْ زَلَّ وَاجْتَرَمَا  
وَيَمَمَتْ بِمَخَازِيهَا أُمِّيَّتُهُمْ      وَعَاقَبَتْ عُتْبَةً إِذْ جَاوَزَ الْحَدُّ مَا  
وَلَمْ تَدْعُ كَافِرًا إِلَّا بِهِ كَفَرَتْ      وَفِي الْقَلْبِ لَهَا قَدْ قَلْبَتْ ضَرَمَا  
رَمَاهُمْ بِسَهَامِ الْحَتَفِ إِذْ غَدَرُوا      وَمَا رَعَوْا فِيهِ إِلَّا وَلَا ذِمَمَا  
فَأَصْبَحُوا بِالْقَنَا وَالْبَيْضِ مَجْزَرَةً      لِلطَّيْرِ وَالْوَحْشِ لَمَّا أَشْبَهُوا النَّعَمَا

فحينما نتأمل ما تقدم من أبيات سنجد أن الشاعر ركز أساسا على إظهار صفات البطولة والشجاعة لدى رسول الله (ﷺ) وأتباعه، من حزم، وعزم وقوة، وثبات، وإيمان، وحماس فياض في ميادين القتال. وغير ذلك من الصفات التي كان - بلا شك - قد استشعر الحاجة إليها، ورأى ضرورة توافرها في مسلمي عصره، بعد أن فقدوا كثيرا من عنفوانهم، وحماسهم، وقوة إيمانهم، وغيرتهم على الدين.

وهو عندما يعيد إلى الأذهان تلك الانتصارات المبهرة التي حققها جيش المسلمين بقيادة النبي (ﷺ) في غزواته العديدة، ويذكر بقتلى المشركين في "بدر" وهم من عليّة القوم وأكثرهم بأسا، إنما ليقدم نموذجا حيا وفريدا على إمكانية تحقيق النصر على أعداء الإسلام، مهما أوتوا من قوة أو جبروت إذا ما توفرت النية الصادقة، والعزيمة القوية، والإيمان العميق، وغير ذلك من مقومات التفوق التي كانت تجتمع في أولئك المسلمين الأوائل. وحينما نربط هذا الكلام بما كان يحدث في الأندلس في عصر الشاعر، والتي كانت تحتضر تحت وطأة الصليبيين، أمكننا القول بعد ذلك بأنه قد آله ما آل إليه حال الإسلام والمسلمين هناك. وحز في نفسه ضياع تلك الجوهرة الثمينة من بلاد الإسلام، لا سيما عقب موقعة "العقاب" التي حسمت الأمور لصالح النصرانية، وتقلص بذلك ملك المسلمين، ليقصر - فقط - على مملكة غرناطة.

(1) المصدر السابق، ص 61.

وقد تعالت صيحات الأندلسيين آنذاك بطلب النجدة، والاستغاثة بملوك المغرب، ومن بينهم بني حفص. فكانت لوقفه ابن الخلوف المطولة عند هذا المقطع وظيفتها في شحن الهمم، واستثارة الغيرة على الدين وحماه، من خلال استحضاره لذلك النموذج الرائع، المتفوق، ممثلاً في رسول الله (ﷺ) وأصحابه واتباعه ممن تصدوا لقوى الشرك، ونشروا الإسلام في الأفاق، وصنعوا مجد المسلمين.

كانت هذه، جملة العناصر التي اعتمدها الشعراء في بناء المضمون المتعلق بالموضوع الرئيس، وهو مدح الرسول (ﷺ) والإشادة بمولده الكريم. وقد انتظمت - كما تقدم - مجموعة محاور كبرى، تتصل بالصفات، والمناقب، والمعجزات، وتخليد مناسبة المولد، مع الاعتراف - دائماً - بالتقصير والعجز في امتداح هذه الشخصية التي فاقت كل الوصف والثناء.

وقبل أن نتخطى هذا القسم الهام من المولدية، ينبغي أن أشير إلى أن هناك من الشعراء من جعل له خاتمة قبل أن ينتقل إلى مدح السلطان، كأن تكون في الصلاة على النبي وهذا الأكثر شيوعاً. أو بإرسال التحية والسلام للرسول (ﷺ). أو أن تكون في صيغة دعاء واستغفار، وتوسل بالرسول والتماس شفاعته. ومن النماذج التي تؤكد ما نذهب إليه، ما ورد في مولدية أبي القاسم البرجي، حيث يختتم بالصلاة على النبي، قائلاً: <sup>(1)</sup>

حَسْبِيَ التَّوَسُّلُ مِنْهَا بِالَّذِي سَمَحَتْ بِهِ الْقَوَافِي وَجَلَّتْهَا غَرَائِبُهُ  
حَيَّاهُ مِنْ صَلَوَاتِ اللَّهِ صَوْبَ حَيَّا تُخْدِي إِلَى قَبْرِهِ الزَّاكِي نَجَائِبُهُ

كما اختتم ابن زمرك هذا القسم بالصلاة على الرسول (ﷺ) في "نونيته"، قائلاً: <sup>(2)</sup>

فَصَلِّ عَلَىكَ اللَّهُ مَا انْكَبَّ الْحَيَّا وَمَا سَجَعَتْ وَرَقَاءُ فِي غُصْنِ الْبَنَانِ

فقد أرادها الشاعر صلاة دائمة متكررة بعدد قطرات المطر، وسجع الحمام. والعبارة الأخيرة: "ما سجعت ورقاء"، بقدر ما تشير إلى الدوام وكثرة العدد، فهي تشيع كذلك فيضا من الحنين والحب للرسول الكريم.

وقد تكون المزاوجة في الخاتمة بين الصلاة على النبي والتوسل به واستشفاعه، على غرار ما نجد في "لامية" ابن زمرك، حيث يقول: <sup>(3)</sup>

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 299.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 496.

(3) المصدر نفسه، ص 478.



يَا شَافِعَ الرُّسُلِ الْكِرَامِ وَمَنْ بِهِ  
رَفَقًا بِمَنْ مَلَكَ الْقَضَاءُ زَمَامَهُ  
إلى أن يقول:

يَرْجُونَ فِي يَوْمِ الْحِسَابِ قَبُولاً  
فَقْدًا بِقَيْنٍ دُثُوبُهُ مَغْلُولاً

وَاللَّهُ مَا لِي بِالْخَلَاصِ وَسِيلَةً  
إِنْ كُنْتُ مَا أَعْدَدْتُ زَادًا نَافِعًا  
صَلَّى عَلَيْكَ اللَّهُ مَا رَكِبْتُ سَرَى

إِلَّا رِضَاكَ وَعَفْوُكَ الْمَأْمُولُ  
أَعْدَدْتُ حُبَّكَ شَافِعًا مَقْبُولاً  
فَاخِذْ وَخِذًا فِي الْفَلَا وَذَمِيمًا

ومن الصيغ التي اختتم بها هؤلاء الشعراء أيضاً، إرسال التحية والسلام للرسول (ﷺ)،  
والتي غالباً ما يُحمّلها الشاعر ركب الحجيج الميمم صوب الضريح النبوي، على النحو الذي  
نجدّه في قول الثغري: (1)

يَا حَادِي الرُّكْبَانِ نَحْوَ مَحَلِّهِ  
إِنْ جِئْتَ أَرْضَ مَنْى وَبَلَغْتَ الْمَنْى  
أَبْلِغْ عَنِ الْمَوْلى أَبِي حَمُو الرِّضَا  
أَزْكَى سَلَامٍ لِلنَّبِيِّ مُحَمَّداً

تُلَوِّى إِلَى عِلْمِ اللّوَى أَظْعَانُهُ  
وَحَلَلْتَ زِينَةً شَرَفَتْ سُكَّانُهُ  
الْمُعْتَلِي فِي كُلِّ فَضْلٍ شَائِهِ  
كَالرُّوضِ صَافِحِ رُوحِهِ زِينَانُهُ

والملاحظ أن التحية كانت على لسان السلطان الزباني أبي حمو موسى الثاني، وهذا  
يوافق ما كان شائعاً آنذاك من أمر الرسائل الحجازية التي كان يكتبها شعراء وأدباء البلاط  
على لسان حكامهم ويبعثون بها رفقة الحجيج إلى البقاع المقدسة.

أما تحية الشاعر فإنها وإن كانت غائبة صراحة، فهي حاضرة ومضمنة، إذ لم يكن في وسع  
شاعر البلاط وهو يقف بين يدي ملكه وولي نعمته منشداً هذا الشعر أن يستأثر بهذه الإلتفاتة  
الطبيعية، دون أن يخص بها صاحب الفضل عليه.

وأخيراً فإن من صيغ الخاتمة أن ترد في شكل تضرع واستشفاع، كما في قول ابن زمرك: (2)

أَشْكُو إِلَيْكَ وَأَنْتَ خَيْرُ مُؤْمِلٍ  
إِنِّي مَدَدْتُ يَدِي إِلَيْكَ تَضَرُّعًا  
إِنْ كُنْتُ لَمْ أُخْلِصْ إِلَيْكَ فَإِنَّمَا

دَاءَ الدُّثُوبِ فِي يَدَيْكَ دَوَائِي  
حَاشَى وَكَلَّا أَنْ يَخِيبَ رَجَائِي  
خُلِّصْتَ إِلَيْكَ مَحَبَّتِي وَبِدَائِي

(1) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج 2، ص 45.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 364-365.

والملاحظ أن هذه القصائد التي حرص فيها الشعراء على اختتام الموضوع الرئيس تفتقد في الغالب الربط بين موضوعيها: مدح الرسول (ﷺ)، ومدح السلطان. بل إننا نحس فيها إحساسا واضحا بوقفه التحول وفجوة الانتقال.

والذي ينبغي أن نشير إليه أن وجود الخاتمة في هذا القسم من المولدية، لا يعد قاعدة التزمها كل الشعراء في جميع قصائدهم. فهذا النوع لا يمثل إلا نسبة قليلة ضمن النصوص التي بين أيدينا، إذ غالبا ما يتحولون إلى الموضوع الثانوي مباشرة بعد عنصر التعبير عن العجز في امتداح النبي، أو عنصر الإشادة بليلة الميلاد . هذا الأخير الذي كثيرا ما اتخذوه جسرا رابطا بين الموضوعين. ذلك أنهم حينما يمتدحون المناسبة، يذكرون أن السلطان هو صاحب الفضل الأول في إحيائها وتعظيمها، فيمهدون - بذلك - تمهيدا حسنا للدخول في مدحه.

## الفصل الرابع

الموضوع الثانوي: مدح السلطان الحاكم

1- القيم الأخلاقية

2- السيرة الحربية

3- خاتمة القصيدة





## الموضوع الثانوي

ويتضمن مدح السلطان الحاكم للبلاد، وهو موضوع ثانوي في القصيدة المولدية، على اعتبار أن موضوعها الأساسي والمحوري هو مدح الرسول (ﷺ) والإشادة بمولده الكريم. حيث يخصص الشاعر المقطع الأخير من القصيدة لمدح الملك، الذي ينشد هذا الشعر بين يديه، بوصفه المسؤول وصاحب الفضل الأول في إقامة الاحتفال، وإحياء هذه الذكرى المباركة.

ويتضمن هذا المقطع مجموعة محاور اعتمدها الشعراء في مديحهم، ومن أبرزها ما يتعلق بالأخلاق والآثر، والسيرة الحربية. وأضافوا إلى ذلك عناصر أخرى يمكن أن تندرج ضمن ما يسمى بالخاتمة، فاختتموا بالدعاء للسلطان بصيغ عديدة ومختلفة. كما التفتوا لأنفسهم، فحدثونا عن براعتهم الشعرية، وما يمتلكون من ملكة القول وسحر البيان.

وحين نعود إلى هذه النصوص الشعرية، نجد أن شعراء المولديات قد استجابوا إلى حد بعيد لما أملاه النقد العربي القديم فيما يخص الإصابة في المدح، من خلال صفات معينة أشار إليها نقادنا القدامى. نذكر من أهم هؤلاء، ابن طباطبا الذي عدد تلك الفضائل الإنسانية التي تداولها العرب في مديحهم مبينا بذلك - ضمنيا - أنها تمثل النموذج المثالي، وبالتالي ينبغي على المادح استقصاؤها والالتزام بها فقال: "وأما ما وجدته في أخلاقها [العرب] ومدحت به سواها، وذمت من كان على ضد حالها فيه فخلال مشهورة كثيرة، منها في الخلق الجمال والبسطة، ومنها في الخلق السخاء، والشجاعة، والحلم، والحزم، والعزم، والوفاء، والعفاف، والبر، والعقل، والأمانة، والقناعة، والغيرة، والصدق، والصبر، والورع والشكر، والمدارة، والعفو، والعدل، والإحسان، وصلة الرّحم، وكنم السر، والمواتاة، وأصالة الرأي، والأنفة، والدّهاء، وعلو الهمة، والتواضع، والبيان، والبشر، والجَلَد، والتجارب، والنقض، والإبرام".<sup>(1)</sup>

كما تطرق لما يتفرع عن هذه الصفات الحميدة، من قرى الضيف، والتحكم في النفس عند الغضب، والوفاء بالعهد، ومجاهدة النفس في الشهوات، وما إلى ذلك من خلال التي يمجدها المجتمع العربي المسلم.

وإذا كان ابن طباطبا قد أدخل الجانب الحسي، (منها في الخلق الجمال والبسطة)، فإن قدامة بن جعفر قد حصر صفات الممدوح في الفضائل المعنوية فقط، وهي تجتمع في أربع:

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف - الإسكندرية، ص 50

"العقل والشجاعة، العدل والعفة" <sup>(1)</sup>. ثم فصل هذه الأقسام من خلال ما يتشكل عن تركيب بعضها ببعض <sup>(2)</sup>.

وهكذا استقرت هذه الصفات في ذهن العربي، وسكنت وعيه. وأصبحت تمثل لديه النموذج الذي ينبغي أن ينشده، ويتطلع إلى تحقيقه في ذاته ومجتمعه .

من هنا، ردد شعراء المولديات - كسابقهم - مثل هذه الصفات في القسم الخاص بمدح السلطان .

والتأمل لهذا المدح السلطاني، يجد أن جملة الصفات التي تداولها الشعراء، يمكن أن تنتظم ضمن محورين كبيرين، هما: القيم الأخلاقية، والسيرة الحربية .

## 1- القيم الأخلاقية

ونقصد بها مجموع الصفات الخلقية الحميدة التي تمدح بها الشعراء وأضفوها على حكامهم، بغرض ترسيخها وتخليدها. على اعتبار أنها تحقق النموذج الأمثل للشخصية المتكاملة . ويمكن تصنيفها ضمن محورين : المحور الاجتماعي، والمحور الديني .

### المحور الاجتماعي

ويتضمن فضائل الإنسان الخلقية، النفسية، والعقلية، التي كانت إفراسا لمجتمع العرب والمسلمين. فاستوحاها هؤلاء الشعراء ووظفوها في مدحهم بغية تثبيتها كقيم ينبغي أن تُورث للأجيال المتعاقبة. ومن هذه الفضائل الخلقية ذات الصبغة الاجتماعية: الكرم، العدل، التسامح، الرافة، الصدق، الوفاء، صلة الرحم، الصبر، حماية الضعيف، إغاثة المستجير، وكرم الأصل، وغيرها من الصفات. أما أكثرها تداولاً في هذا الشعر، فصفاتا الكرم، والعدل.

والكرم كما هو معلوم من أقدم الفضائل الاجتماعية التي تغنى بها العربي وكانت مبدأ مقدساً في حياته، حيث شكلت معياراً أساسياً من معايير قيمته كإنسان، فهي تُعلي من شأنه، وتتسامى بقدره إن التزمها وتواصلت في سلوكه. وعلى النقيض، فهي تخذله وتلحق به العار إن تجرد منها .

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 96.

(2) ينظر : المصدر نفسه، ص 97 وما بعدها



وفي تاريخ المجتمع العربي صور وشواهد كثيرة عن تقديس العربي لهذه الصفة، إلى درجة أن كان يقدم لضيفه آخر ما يملك من متاع، وأنه كان يوقد النار حتى يهتدي إليه عابر السبيل، فيتكفل به، ويظل في جواره إلى أن يرحل.

وغني عن الذكر أن العوز والفقر، وقساوة البيئة التي عاشها العربي قديما داخل صحرائه المجذبة المترامية الأطراف، كانت أسبابا موضوعية استدعت مثل هذه الفضيلة التي تحقق ذلك التكافل الاجتماعي، وتخفف من وطأة الحرمان .

ولم يكن الفقر حكرا على مجتمع أو عصر من العصور، بل هو ظاهرة موجودة في كل المجتمعات وعلى تعاقب الأزمنة. لذا كانت صفة الكرم من الخصال الحميدة التي ظل الشعراء يمجّدونها، ويعتبرونها عنصرا أساسيا في مديحهم .

هذا بالإضافة إلى أن شاعر القصر كثيرا ما يسترزق بشعره. وهذا ما نلاحظه عند شعراء المولديات، الذين هم في الغالب من هذه الفئة. ومن هنا كان التفاتهم إلى صفة الكرم. والمطلع على شعرهم يجد روح الاستجداء تطفو عليه، على النحو الذي نقرأه مثلا عند الشاعر ابن زمرك في مولديته "اللامية"، حيث يقول : (1)

يَا لَيْلَةَ ظَفَرَتْ يَدَايَ بِأَجْرِهَا      وَسَهَرْتُ فِيهَا بِالرَّضَا مَشْمُولًا  
وَاللَّهُ لَوْ عَوَّضْتُ عَنْكَ شَيْبَتِي      مَا كُنْتُ أَرْضَى بِالشَّبَابِ بَدِيلًا

فهو يعبر عن غبطته ورضاه لما شمله في ليلة المولد النبوي من كرم الملك، إلى درجة أن رفض عنها كل بديل، حتى وإن خيّر بين تلك الليلة، وبين استعادة الشباب، الذي هو أعز مرحلة في حياة الإنسان، وما من أحد إلا ويحن إليها ويطمع ولو طمع اليائس إلى عودتها. وفي هذا مبالغة واضحة في الإشادة بهذه الليلة، ومن خلالها امتداح السلطان. وفيها إحياء قوي بما حظي به الشاعر من كرم واسع .

أما عبد العزيز بن أبي سلطان، فيستدر كرم السلطان الغني بالله في صراحة تامة، قائلا (2) :

مَوْلَايَ يَا أَسْمَى الْمُلُوكِ وَمَنْ غَدَتْ      عَيْنُ الزَّمَانِ إِلَى سَنَاءِ تُحَدِّقُ  
لَا تَقْطَعُوا عَنِّي الَّذِي عَوَّدْتُمْ      فَالْعَبْدُ مِنْ قَطْعِ الْعَوَائِدِ يُشْفَقُ

(1) ابن زمرك ، الديوان ، ص 480.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6 ، ص 117

تَقْضِي لِسْفِي أَنَّهُ لَا يَخْفُقُ  
وَاعِدٌ لِمَا قَدْ كُنْتُ فَهُوَ الْأَلْيَقُ

لَا تُخْرِمُونِي مَطْلَبِي فَمَحَبَّتِي  
فَانْعَم بِرَدِّي فِي بَسَاطِكَ كَاتِبًا

فقد امتزج الاعتذار بالمدح، حيث اغتنم الشاعر فرصة الاحتفال بالمولد النبوي ليقف أمام جمع الحاضرين وبين يدي السلطان في صورة الدليل الذي يستحق الشفقة، مادحا ومعتذرا ومتوسلا إليه بأن يعيده إلى كتابة الدولة، وأن ينعم عليه دوما بموصول كرمه .

ويمثل هذه الصراحة يتوجه الشاعر الثغري للملك أبي حمو موسى الزياني مستجديا فيقول: <sup>(1)</sup>

وَالْعَبْدُ ابْنُ مَوْلَاهُ يَلْتَمِسُ الرِّضَا      إِنَّ الْخَلِيفَةَ شَامِلٌ إِحْسَائُهُ

وإذا كانت هذه النماذج قد أكدت روح الاستمناح لدى هؤلاء الشعراء، فإن صفة الكرم - كما تمدحوا بها في مولدياتهم - لم ترد فقط ضمن هذا السياق، وإنما وظفت أيضا كخصلة من خصال المدح تجاه كل الناس، على شاكلة ما نجد مثلا في قول ابن زمرك مادحا لسلطان غرناطة الغني بالله محمد الخامس: <sup>(2)</sup>

مَلِكٌ إِذَا لَتَمَ الْوُفُودُ يَمِينُهُ      فَالْبَخْرُ عَذْبًا وَالرِّيَاضُ بَلِيلًا  
أَوْ يُخْلِِفُ النَّاسَ الْغَمَامُ وَأَمَحَلُّوْا      بَنَادَاهُ لَا تَخْشَى الْعَفَاةَ مُحُولًا

فالغني بالله هو مصدر الكرم، ومن يطرق بابه يلقي من جوده ما يجنبه العوز ويكف عنه السؤال. إنه ملجأ كل محتاج إذا أمسكت السماء عن العطاء، لأن كرمه دائم لا ينقطع. ولا يفوتنا أن نشير إلى ما في هذا المعنى من مبالغة واضحة إلى حد الشطط، حينما ارتفع الشاعر بجود المدح عن جود السماء.

وهذه ظاهرة نلاحظها في سائر مولدياته، إذ كثيرا ما يجنح إلى الغلو إلى درجة يتفوق فيها المدح السلطاني على المديح النبوي، حتى أن الملك الغني بالله نبه شاعره إلى هذا الجانب، وذكره بأن الأولوية في المولدية إنما هي للرسول (ﷺ)، وطلب منه ألا يضعه في مديحه موضع الرسول أو أن يوليه الصدارة. <sup>(3)</sup>

(1) ابن خلدون يحى، بغية الرواد، ج 2، ص 47.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 479.

(3) ينظر: حجاجي حمدان، حياة وآثار ابن زمرك، ديوان المطبوعات الجامعية والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 65.

ويوافق هذه المغالاة ما جاء على لسان الثغري في مدح السلطان أبي حمو موسى الزياتي، إذ ارتقى بكرم ممدوحه إلى ما يفوق كرم السماء. قائلا : (1).

مَهْمَا يَجُدْ فَالغَيْثُ دُونَ عَطَائِهِ      مَا إِن يَعارِضَ جُودَهُ هَتَائُهُ  
والجودُ ينفعُ في الوجودِ دوامُهُ      والغيثُ ليسَ بِنافعٍ إِذْ مائُهُ

وقد مدح الشاعر أبو القاسم البرجي في "بائيته" الملك المريني أبا عنان بصفة الكرم، حيث جعله جراراً لسحب الجود، فوسع سخاؤه أمل السائلين، وكفى العفاة ذل السؤال. يقول: (2)

مُشَمَّرٌ لِلتَّقَى أَذْيَالٌ مُجْتَهِدٌ      جَرَّارٌ أَذْيَالٍ سَحْبِ الْجُودِ سَاحِبُهُ  
فَقَدْ أَوْسَعَتْ أَمَلَ الرَّاجِي مَكَارِمُهُ      وَأَحْسَبَتْ رَغْبَةَ الْعَافِي رَغَائِبُهُ

أما الشاعر الأمير إسماعيل بن الأحمر، فقد ارتفع بملوك بني مرين من خلال هذه الصفة إلى الدرجة التي تعلو بهم على غيرهم، قائلا : (3)

طَوَّالُ الْقَنَا شَمُّ الْأُتُوفِ وَإِنَّهُمْ      أَبَاحُوا الْعَطَايَا حِينَ تُحْمَى ذِمَارُهَا

فقد جعلهم يمنحون ويتكرمون وقت الشدة حيث ينبغي الكف عن العطاء تحسباً. ويكون - بذلك - قد أصاب في مديحه، واستجاب لذلك الحكم النقدي الذي أورده حازم القرطاجني في منهاجه فقال: " وأكثر ما تُعْنَدُ الْعَرَبُ بِهِ فِي الْمَدْحِ، الْأَفْعَالُ الَّتِي تَتَجَسَّمُ الْأَنْفُسُ فِيهَا الضَّرَرُ لِنَفْعٍ غَيْرِهَا " (4).

وتعتبر صفة " العدل " أيضاً من الصفات التي حرص الشعراء على تداولها في مديحهم، لما لها من أهمية كبيرة على المستويين الاجتماعي، والسياسي خاصة؛ فيها تحفظ الحقوق، وتراعى مصالح الرعية، وبها يسان الملك لأنها أساس نجاحه. وهذا ما حدا بالثغري إلى أن يقول في ولي نعمته أبي حمو : (5)

وَالْمَلِكُ مُبْتَسِمٌ بِالْبِشْرِ مُتَّسِمٌ      مُذْ قَامَ بِالْعَدْلِ فِيهِ خَيْرُ سُلْطَانٍ

(1) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 46.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298.

(3) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، ص 381.

(4) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 164.

(5) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 229.



فالعَدْلُ أساسُ الملك، وهذا ما ضمنه الشاعر في بيته، إذ به صار الملك الزياتي جَدْلان مبتسما، ينعم بالاستقرار والبشر والتفاؤل .

ولم يكتف الشعراء بإسناد صفة العدل للممدوح، بل جعلوه أحيانا - إماما لها، وذلك تعميقا للمعنى، وتأكيذا على تأصلها في سلوكه. يقول أبو القاسم البرجي في السلطان أبي سالم المريني : (1)

إِمَامٌ عَدْلٌ بِتَقْوَى اللَّهِ مُشْتَمِلٌ      فِي الْأَمْرِ وَالنَّهْيِ يُرْضِيهِ يُرَاقِبُهُ  
كما تسامى الشعراء بأصل الحاكم ونسبه، وانتهوا به إلى المنبع الكريم الطيب الذي يزيده شرفا على شرف، مثلما هو الحال عند الشاعر يحيى بن خلدون، الذي ربط بين الملك أبي حمو، والرسول (ﷺ) في الأصل، فذكر أنه من البيت الهاشمي. وسواء صح ذلك أم لا، فإنه بلا شك يقع موقع الرضا من قبل الممدوح، يقول : (2)

أَمْوَلَايَ يَا أَعْلَى الْمُلُوكِ بِأَسْرَهَا      وَأَكْرَمَهُمْ أَصْلًا وَذَاكَ مُبِينٌ  
إِذَا افْتَخَرُوا جَدًّا كَرِيمًا فَفَخْرُكُمْ      بَعِيدٌ مَنَافِرَ عِنْدَ ذَاكَ يَكُونُ  
أما ابن زمرك فقد ربط بين العائلة النصرية والأنصار (3)، فجعل الملك الفني بالله النصري سليل هذا النسب المشرف، فهم مَنْ كانوا سندا للرسول (ﷺ)، ودعموا قويا لدعوته ونصرة دينه. يقول : (4)

مِنْ دَوْخَةٍ نَصْرِيَّةٍ يَمْنِيَّةٍ      وَشَجَتِ فُرُوعًا فِي الْعُلَا وَأُصُولًا  
وقد جمع أحمد بن عبد المنان بين العدل والإحسان، وشرف الأصل وطيب الفرع قائلا في أبي عنان المريني : (5)

إِمَامٌ عَدْلٌ وَإِحْسَانٌ سَمَتْ شَرْفًا      فُرُوعُهُ وَزَكَتِ طَبِيبًا مَنَابَعُهُ  
أما يحيى ابن خلدون، فقد جمع بين مجموعة من الفضائل الاجتماعية، كالعدل

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298 .

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 218 .

(3) ينظر : حجاجي حمدان، حياة وآثار ابن زمرك، ص 81

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 479

(5) ابن الأحمر، نثر الجمعان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88 .

والنجدة، والسماحة، في قوله مادحا أبا حمو : (1)

نَاصِرُ الْحَقِّ خَاذِلُ الْجَوْرِ عَدْلًا      مَلْجَأُ الْخَائِفِينَ بَحْرُ السَّمَا  
ومن هذه الفضائل التي وظفها الشعراء في مديحهم، صفة "الصبر" التي هي دليل الرزانة  
والتحكم في النفس. وقد زواج الثغري بينهما وبين العفو الذي هو أيضا علامة من علامات  
القوة، حيث قال : (2)

وَكَمْ أَبَقِيَ فِي رِقِّ مَلِكِكَ قَدْ جَنَى      مِرَارًا وَلَوْلَا الْعَفْوُ مَا كَانَ نَاجِيًا  
عَفْوَتَ اقْتِدَارًا عَنْ تَمَادِي دُنُوبِهِ      وَأَوْسَعَتْهُ حِلْمًا فَكَفَّ التَّمَادِيَا  
وقد كانت صفة "الرحمة" من صفات الملك الناجح، فقد جعله الله - وهو الرحمن  
الرحيم - خليفته في الأرض، وولاه أمر العباد، ليوسعهم رحمة، ويشملهم برعايته وعطفه. وقد  
كان السلطان الغني بالله خير نموذج لذلك، وهذا ما جعل الشاعر عبد الله بن لسان الدين  
يقول فيه:

مَلِكٌ أَقَامَ اللَّهُ مِنْهُ لِيَخْلُقَهُ      مُوَلَّى رُؤُوفًا بِالْعِبَادِ رَحِيمًا (3)  
وكذلك كان الملك أبو تاشفين بن أبي حمو الذي قال في الثغري : (4)

مَا عَابَدُ الرَّحْمَنِ إِلَّا رَحْمَةً      لِرَعِيَّةٍ قَدْ حَاطَهَا وَرَعَاهَا  
وما أكثر الفضائل الاجتماعية التي تغنى بها شعراء المولديات وخلعوها على سلاطينهم،  
وهي من الكثرة بحيث لا يتسع المقام لاستقصائها جميعا. وإن ما تقدم من نماذج إنما يكشف عن  
تلك الصفات الأكثر حضورا في هذا الشعر.

وتعد "الفضائل النفسية" من القيم الاجتماعية التي ترددت في مديح هؤلاء لسلاطينهم،  
فتطرقوا مثلا لتَهْلُ الطلعة، وإشراقه الوجه. وهي وإن كانت صفات حسية فإنها تشير إلى  
فضائل معنوية، كالهيبة، والوقار، ونقاء النفس، وحسن المقابلة، وطيبة السريرة .. ومما نمثل به  
في هذا المقام قول يحيى بن خلدون : (5)

(1) المقرئ أحمد بن محمد ، نفح الطيب، ج 6 ، ص 512 .

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2 ، ص 192 .

(3) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7 ، ص 299

(4) التسي محمد بن عبد الله ، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق محمود بوعياض ، ص 193

(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 233 .

كَرِيمُ السُّجَايَا أَرِيحِي سَمِيدَعُ      طَلِيقُ مَحْيَا الْوَجْهِ فِي السَّلَمِ وَالْحَرْبِ  
 أما ابن زمرك، فقد رَقَّتْ طباع ممدوحه الغني بالله، فصارت تحاكي النهر والزهر والروضة  
 الغناء. يقول: (1)

رَقَّتْ سَجَايَاهُ وَرَاقَتْ مُجْتَلَى      كَالنَّهْرِ وَسَطِ الرُّوضَةِ الْغَنَاءِ  
 كَالزُّهْرِ فِي إِيْرَاقِهِ وَالْبَذْرِ فِي      إِشْرَاقِهِ وَالزُّهْرِ فِي الْأَلَاءِ  
 وضمن القيم الاجتماعية، يمكننا الحديث عن الفضائل العقلية التي شكلت في الحقيقة  
 رافدا مهما أسعف شعراء المولديات في مديحهم السلطاني، فتداولوا من هذه الصفات: الفطنة،  
 والذكاء، وصفاء الذهن، ونفاذ البصيرة، وقوة الفراسة، وسرعة البديهة وسلامتها، والاستبحار  
 في العلم، وامتلاك بلاغة القول، وما إلى ذلك من المواهب العقلية. فقد مدح يحيى ابن خلدون  
 الملك أبا حمو موسى الزياني بالعلم الواسع، والرأي السديد، قائلا:

وَشَرِيْمَتُهُ الْفَخْرُ الْعَظِيمُ وَعِنْدَهُ      مَنْ الْعِلْمِ وَالرَّأْيِ الرَّجِيحُ قُنُونُ (2)  
 ووصفه أبو جمعة التلاليسي بأنه بحر علم، وراوية للحديث، فقال: (3)

طَوْدٌ وَقَارٌ وَيَخْرُ عِلْمٌ      صَغْبُ الذَّرَى صَافِحُ الْجَوَانِبِ  
 مَنْ يَرْوِعُهُ الْحَدِيثُ يَقْطَعُ      كُلُّ بَلِيغٍ وَكُلُّ طَالِبِ  
 وتوجّه الثغري بسمة الفراسة الصادقة، في قوله: (4)

فَرَّاسَةٌ مِنْ هِبَاتِ اللَّهِ صَادِقَةٌ      يَرَى الْمُغَيَّبَ مِنْ سِرِّ كَاغْلَانِ  
 وقد امتدح الشاعر أبو القاسم البرجي الملك أبا سالم المريني بتوقد الذهن وسداد الرأي،  
 حيث قال: (5)

مُسَدَّدُ الْحُكْمِ مِنْهُونَ نَقِيبَتُهُ      مُظْفَرُ الْعَزْمِ صَدَقَ الرَّأْيِ صَائِبُهُ  
 أما ابن زمرك، فقد ارتقى بممدوحه الغني بالله في ذكائه وبلاغته إلى مستوى "إياس ابن  
 معاوية" الذي يضرب به المثل في الذكاء، وإلى "سحبان وائل" الذي ذاعت شهرته في الفصاحة

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 365

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 218 .

(3) المصدر نفسه، ص 74 .

(4) المصدر نفسه، ص 229 .

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298 .



والبلاغة، وصار علما يضرب به المثل في هذا الجانب، فقال فيه : (1)

لَكَ الْخَيْرُ مَا أَسْنَى شَمَائِلَكَ الَّتِي      يُقَصِّرُ عَنْ إدْرَاكِهَا كُلُّ إِنْسَانٍ  
ذُكَاءٍ إِيَّاسٍ فِي سَمَاحَةِ حَاتِمٍ      وَإِقْدَامُ عَمْرٍو فِي بِلَاغَةِ سُحْبَانٍ

وبهذا، تبرز المواهب العقلية كعنصر هام في المديح السلطاني، لما لها من ضرورة قصوى في تشكيل شخصية الحاكم الناجح، الذي ينشده كل إنسان. ذلك أن الدولة التي يقف على حكمها حُكَّامٌ من هذا القبيل، يتمتعون بالتفوق العقلي، والتحصيل العلمي، ستكون بلا شك دولة قوية متماسكة، ترقى إلى مستوى تطلعات الرعية.

### المحور الديني:

شكل المحور الديني أساسا هاما في مديح شعراء المولديات لسلطينهم، حيث أضفوا عليهم كثيرا من صفات المثالية الدينية، من إيمان، وتقوى، وطاعة الله، وأداء للواجبات الدينية، وجهاد في سبيل الله لأجل إعلاء كلمته وتثبيت راية الإسلام والمسلمين. وما شاكل ذلك من القيم الدينية التي كان المجتمع المسلم آنذاك في أمس الحاجة إليها .

وقد برز الجهاد كقيمة أساسية تغنى بها هؤلاء، حيث راوا في حكامهم المنقذ والمخلص للدين والوطن أمام هجمات المارقين والأعداء، ولا سيما هجمات النصرانية التي ظلت ضغوطها تمارس تباعا على حمى الإسلام في الأندلس. فكان على حكام المسلمين آنذاك أن يجردوا سلاحهم ويخلصوا النية لمواجهة ذلك الخطر. وهذا ما ركز عليه الشعراء في مدحهم بغرض استثارة المشاعر واستنهاض الهمم. فكثر الحديث عن الجهاد، ووُصِفَ السلطان بالمجاهد، والمخلص، وحامي الدين. وما إليها من الصفات التي تتصل بهذا المعنى. من ذلك ما نجد في قول الشاعر أحمد بن عبد المنان الأنصاري مادحا الملك أبا عنان فارس المريني في آخر مولديته: (2)

أَعْلَيْتَ دِينَ الْهُدَى لَازِلَتَ مُعْتَلِيَا      فَعَزَّ أَهْلُوهُ وَاسْتَخَذَى مُمَاصِبُهُ  
فَبَالَى هَذَا الْمَلِكُ يَعُودُ فَضْلَ إِعْلَاءِ دِينِ الْإِسْلَامِ،      وَبِهِ صَارَ الْمُسْلِمُونَ فِي عِزٍّ وَمَنْعَةٍ، وَإِلَيْهِ دَانَتْ  
رِقَابُ الْأَعْدَاءِ، وَانْقَادَتْ مُسْتَسْلِمَةً طَائِعَةً .

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 497.

(2) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

كما وصف يحيى بن خلدون الملك أبا حمو موسى الزياني بأنه حامي حمى الدين بحد  
السيف: (1)

وَأَيْدٍ مِنْ أَحْيَى لَنَا سُنَّةَ الْهُدَى      خَلِيفَتُهُ حَامِي حِمَى الدِّينِ بِالْعُضْبِ  
أما ابن زمرك، فوصف ممدوحه الغني بالله بأنه "ناصر الدين"، لقوله:  
سَمِي رَسُولَ اللَّهِ نَاصِرُ دِينِهِ      مُعَظَّمُهُ فِي حَالِ سِرٍّ وَاعْلَانٍ (2)

وفي مولديته "اللامية" يستخدم مصطلح الجهاد، ليشرف ممدوحه بمرتبة المجاهد،  
قائلاً: (3)

وَأَقَامَ مَفْرُوضَ الْجِهَادِ بِعَزْمَةٍ      تَرَكَّتْ بِأَفِيدَةِ الْعُدَاةِ فُلُولا  
ثم يكشف عن جهود الغني بالله في محاربة قوى الشرك، ورد العدوان الصليبي، وإحلال  
رموز الإسلام محل رموز النصرانية، فيقول: (4)

كَمْ بِلَدَةٍ لِلْكَفْرِ قَدْ عَوَّضَتْ مِنْ      نَاقُوسِهَا التَّكْبِيرَ وَالتَّهْلِيلَ  
صَدَقَتْ مَقْدَمَةُ الْجِيُوشِ فَصِيرَتْ      مِنْ حِينِهَا مَوْضُوعَهَا مَحْمُولًا  
كَسَرُوا تَمَاثِيلَ الصَّلِيبِ وَمَثَلُوا      بِمَنْ ارْتَضَى لَوْلَاهُ تَمَثِيلًا

أما وقد استجاب هذا الحاكم لدعوة الله في الجهاد، وإعلاء كلمته، ونشر دينه، فقد  
استحق بأن يلقب "ناصر الإسلام"، وله البشرى بعد ذلك بالجزاء الحسن الذي وعد به الحق  
تبارك وتعالى لهذه الفئة في أكثر من موضع، لقوله جل شانه: "وَفَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ عَلَى  
الْقَاعِدِينَ أَجْرًا عَظِيمًا". (5)

وقد ضمن الشاعر هذا المعنى في قوله: (6)

يَا نَاصِرَ الْإِسْلَامِ يَا مَلِكَ الْعُلَا      اللَّهُ يُؤْتِيكَ الْجَزَاءَ جَزِيلًا

(1) ابن خلدون يحى، بغية الرواد، ج 2، ص 233.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 496

(3) المصدر نفسه، ص 479

(4) المصدر نفسه، ص 479

(5) النساء، آ: 95

(6) ابن زمرك، الديوان، ص 480

ومن القيم الدينية التي استوقفت الشعراء إلى جانب اهتمامهم بفضيلة الجهاد، قيمة "التقوى" التي هي في الحقيقة كلمة عامة، تتضمن صفات عديدة، تعبر عن طاعة العبد لخالقه، كالقيام بالواجبات الدينية، والالتزام بتعاليم الإسلام، وخشية الله والإنابة إليه في كل حال. وما شابه ذلك من الفضائل التي تدخل في دائرة التقوى. ولهذا كانت هذه الصفة كثيرة التداول بين الشعراء، وقد قصدوا بها إلى التعبير عن مدى تدين الحاكم. وهذا ما نفهمه من قول الثغري :<sup>(1)</sup>

أَجَلُ مَلُوكِ الْأَرْضِ مُوسَى بْنُ يُوسُفَ      حُلَاةُ التَّقَى وَالْجُودُ كَهْلًا وَنَاشِيَا  
وَمَنْ تَكُنِ التَّقْوَى حُلَاةً وَذَابُهُ      يَكُنْ عَنْهُ رَبُّ الْعَرْشِ لَا شَكَّ رَاضِيَا

وبذلك، فقد استحق في نظر الشاعر أن يكون خليفة الله في الأرض لأنه كفيل بحماية الملك والدين. يقول :<sup>(2)</sup>

أَمْوَلَايَ إِنَّ اللَّهَ أَعْطَاكَ مُلْكَهُ      فَشَيْدَتْ مِنْ مَبْنَاهُ مَا كَانَ وَاهِيَا  
رَأَى اللَّهُ أَنَّ الْمُلْكَ لَيْسَ يَسُوسُهُ      سِوَاكَ مَا لِلدِّينِ غَيْرُكَ حَامِيَا

كما أراد الشاعر أبو القاسم البرجي بكلمة "التقوى" ما يفيد معنى الفضائل الدينية، حين مدح أبا عنان فارس المريني بقوله :<sup>(3)</sup>

مُشَمَّرٌ لِلتَّقَى أَذْيَالٌ مُجْتَهِدٌ      جَرَّارٌ أَذْيَالٍ سَحْبِ الْجُودِ سَاحِبُهُ

وكذلك الشأن بالنسبة لابن الخطيب في مدحه أبي الحجاج يوسف، ملك غرناطة، حيث قال :<sup>(4)</sup>

تُقَى حَذَا حَذَوِ الْخَلَائِفِ وَاقْتَدَى      بِهِمْ مَثَلًا مَا خَطَّ الْكِتَابُ عَلَى الرَّسْمِ

لقد ارتفع الشاعر بهذا الحاكم إلى مستوى الخلفاء الراشدين في ورعهم وتقواهم، فكان مثالا عليا في طاعة الله والالتزام بتعاليم دينه، كما نص عليها كتابه الكريم. فنحن نلاحظ من خلال استخدام لفظة "التقوى" أن هؤلاء الشعراء أرادوا بها امتداح ما يجتمع في شخصية

(1) ابن خلدون مجي، بغية الرواد، ج 2، ص 192.

(2) المصدر نفسه، ص 192.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 578.



ممدوحهم من مجموع الصفات الدينية .

ومع ذلك فإنه ينبغي أن نشير إلى أنهم استخدموا - أحيانا - مفردات أخرى تدل على فضيلة بعينها، كما هو الحال في نموذج الثغري حين امتدح في أبي حمو صفة التوكل على الله في جميع الأمور، وذلك في قوله :<sup>(1)</sup>

ومن يَتَوَكَّلْ في جميع أُمُورِهِ      عَلَى اللَّهِ يُلْفِهِ كَفِيلًا وَكَافِيًا

وكذلك الشأن بالنسبة " للهدى " حيث قال:<sup>(2)</sup>

إمامُ الْهُدَى مُفْنِي الْعِدَا بِظُبَا الرُّدَى      فَمُنْذُ بَدَأَ أَحْيَى الثُّدَا وَالْمَعَالِيَا

وفي مولدية أخرى يشيد بعناية ممدوحه بالقرآن والسنة، حفظا، ودرسا، وتدوينا، فقال:<sup>(3)</sup>

لَهُ بِكِتَابِ اللَّهِ اغْنَى عَنَّايَةِ      وبِالسُّنَّةِ الْغَرَا هُوَ الْمُغْرَمُ الْمُغْرِي  
فَمَا هَمُّهُ إِلَّا كِتَابٌ وَسُنَّةٌ      بِنَسْخِهِمَا قَدْ أَحْرَزَ الْفَخْرَ وَالْأَجْرَا  
فَنَسَخَ كِتَابَ اللَّهِ جَلُّ جَلَالُهُ      وَنَسَخَ الْبُخَارِي ضَامِنَانِ لَهُ النُّصْرَا

أما الشاعر أحمد بن عبد المنان، فقد حدثنا عن مدى حرص الملك أبي عنان على أداء واجباته التعبدية، فهو من الذين يقومون ليلهم راكعين ساجدين، يقول :<sup>(4)</sup>

وَجُنْحُ لَيْلٍ تَجَلَّى عَنْكَ فَاحْمُهُ      وَأَنْتَ قَائِمُهُ بِرًّا وَرَاكِعُهُ

ونعود بعد هذا إلى القول، بأنه مهما تداول شعراء المولديات المفردات الدالة على قيم دينية معينة، فإن فضيلة " التقوى " تظل هي الأكثر حضورا، وهي تفيد معنى ما يتوفر في الممدوح من جملة هذه القيم. على أن صفة " الجهاد " هي التي تتبوأ الصدارة أمام غيرها من الصفات الأخرى التي تدخل ضمن المحور الديني. ولعل ذلك عائد إلى أمرين أساسيين، أحدهما سبقت الإشارة إليه، وهو متعلق بما كانت تتطلبه تلك الفترة (القرن الثامن الهجري) من الذود على حمى الدين، ونصرته أمام القوى المحاربة له من قبل الصليبيين. فكان المدح بالجهاد من قبل الشعراء كالدعوة إليه. وربما هذا ما حدا بالدكتور أحمد سليم الحمصي إلى أن يقول معللا توظيف الشعراء، ومنهم ابن زمرك - خاصة - لعنصر الجهاد. " ولما كانت أهم الحركات الجهادية قد

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 192.

(2) المصدر نفسه، ص 192.

(3) التسي محمد بن عبد الله ، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق محمود بوعباد، ص 219 .

(4) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

حصلت في عهد الغني بالله، إذ بلغت غزواته ذروتها في الفترة ما بين عام 767 هـ وعام 771 هـ، فقد برز الجهاد كفرض في تلك الفترة، وأصبح لزاما على شعراء البلاط، ومنهم ابن زمرك أن يتغنوا بجهاد الغني بالله في مدائحهم " (1).

وقد كان للصوفية دورهم في الترويج لفكرة الجهاد، لا سيما بعد أن راوا قلاع الإسلام تتداعى وتسقط في يد النصارى. ومن هنا تَلَقَّفَ شعراء المولديات هذه الفكرة وألحوا على توظيفها في قصائدهم. ونحن نعلم ما للبيئة الصوفية من أثر في هذا الشعر. (2)

أما الأمر الثاني، فمرتبط بأهمية الجهاد في نظر الإسلام، إلى درجة أنه يكاد يمثل ركنه السادس، فهو دعامة من الدعائم الأساسية التي قام عليها هذا الدين، وانتشر في آفاق الأرض.

## 2- السيرة الحربية

إن المتأمل للمقطع الخاص بمدح السلطان، يجد أن القصيدة المولدية تحيل على الذهن - من خلال المدح بالصفات السياسية والحربية - ما كان من صراع في المغرب الإسلامي، لا سيما في الأندلس التي كانت قلاعها تتداعى وتسقط تباعا في أيدي النصارى، والتي لم يبق منها بعد انقضاء دولة الموحدين إلا مملكة غرناطة التي احتفظ بها وحافظ عليها ملوك بني نصر مدة أزيد من قرنين ونصف (3). فقد حاول هذا الشعر الذي امتزج فيه المديح الديني بالمدح السياسي أن ينهض بمهمته في تحسيس الحكام بما كان يحيط بهذه المملكة من خطر من قبل النصارى الطامعين في استرداد كل شبر من ملكهم القديم بتلك البلاد. فتعلق الشعراء بالمعاني التي تستنهض الهمم، وتستحث المشاعر، وتوقظ في ضمير الحاكم وروحه الإحساس بالمسؤولية إزاء الوطن والدين.

أما بالنسبة للإمارات المغربية الثلاث: الحفصية، الزيانية، والمرينية، فإن المطلع على تاريخها السياسي لا يغيب عنه ما كان بينها من صراع طويل لا تكاد جذوته تنطفئ، وهذا بسبب سعي كل إمارة إلى توسيع حدودها على حساب جارتها، والتطلع إلى تولي الزعامة وبسط النفوذ على المغرب العربي كله، خاصة ما كان من جانب المرينيين. (4)

(1) أحمد سليم الحمصي، ابن زمرك الغرناطي، سيرته وأدبه، ط 1، مؤسسة الرسالة، دار الإيمان، لبنان، 1985، ص 168.

(2) ينظر : ص 30 إلى 32 من هذا البحث

(3) دولة بني نصر في غرناطة من سنة 626 هـ إلى 897 هـ - ينظر : مؤنس حسين، معالم تاريخ المغرب والأندلس، ص 381.

(4) عن هذا الصراع، ينظر : الحريري محمد عيسى، تاريخ المغرب الإسلامي والأندلس في العصر المريني، 211 - 221.

كما كان لهذه الإمارات الثلاث دورها في نصرة الدين وحماية الإسلام بغرناطة لاسيما من جهة المرينيين الذين كانت علاقتهم بنصارى إسبانيا عدائية للغاية. ومَرَدُّ ذلك كما يذكر محمد عيسى الحريري، إلى أن "المرينيين وبنو الأحمر تزعموا حركة المقاومة ضد حركة الاسترداد المسيحي بعد سقوط دولة الموحدين". (1)

فالأجواء إذن في المغرب والأندلس خلال هذه الفترة كانت أجواء حرب وصراع، سواء أكانت دفاعا عن الوطن فحسب، وهذا بين الإمارات الإسلامية فيما بينها. أم ذودا عن الوطن والدين معا في مواجهة المد النصراني .

من هنا راح الشعراء يستشرفون في ممدوحهم قيم الحياة السياسية، فأشادوا بقوتهم وشجاعتهم وبأسهم، وبغيرتهم على الدين والوطن، وما امتازوا به من حنكة سياسية ودهاء حربي. وأشاروا إلى ما كان لهم من جولات حربية ويطولات. ووصفوا لنا ما توفر لهؤلاء من قوة الجيش وأنواع العتاد. إلى غير ذلك مما يدخل ضمن عنصر السيرة الحربية للحاكم. والذي شكل في الواقع أساسا هاما في بناء مضمون المدح السلطاني داخل القصيدة المولدية، ويمكن الحديث عنه من خلال محورين أساسيين، يتعلق أحدهما بالملك القائد، ويتضمن الثاني وصف الأداة الحربية، بما في ذلك الجيش والسلاح .

#### أ - الإشادة بصفات الملك القائد البطل

فمن المعاني التي كثر تداولها بين هؤلاء الشعراء، التنويه بصفات الملك القائد البطل، والتركيز على ذكر شجاعته وقوته وإقدامه. وتقديمه على أنه يمثل النموذج الكفيل بتحقيق النصر، وتوفير الحماية للدين والوطن أمام الأعداء. فيكون كما رأى ابن زمرك في ملك غرناطة الغني بالله، غوث البلاد، وليث الحرب، حيث يقول : (2)

غَوْثُ الْبِلَادِ وَلَيْثُ مُشْتَجَرِ الْقَنَّا      يَوْمَ الطَّعَانِ وَفَارِحِ الْغَمَاءِ

واليه يُعزى فضل استعادة ملك المسلمين، وحماية الدين والوطن بتلك البلاد : (3)

إِمَامٌ أَعَادَ الْمَلِكَ بَعْدَ ذَهَابِهِ      إِعَادَةً لَا تَأْهِي الْحُسَامَ وَلَا وَأَنْي  
فَغَادَرَ أَطْلَالَ الضَّلَالِ دَوَارِسَا      وَجَدَّدَ لِلْإِسْلَامِ أَرْفَعَ بُنْيَانِ

(1) المرجع السابق، ص 238

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 365

(3) المصدر نفسه، ص 497



ويكل تأكيد أن ذلك الإنجاز العظيم لم يتحقق للغني بالله إلا لأنه رجل مجاهد بالدرجة الأولى، وهو صانع حرب، خبير محنك، وصاحب شجاعة نادرة، وعزم صادق نافذ نفاذ السيف الصقيل في جسد العدو، على النحو الذي يشهد به شاعره، إذ يقول : (1)

وَأَقَامَ مَفْرُوضَ الْجَهَادِ بِعَزْمَةٍ      تَرَكْتَ بِأَفْئِدَةِ الْعُدَاةِ فَلَوْلَا  
وَاللَّهِ مَا أَذْرِي وَقَدْ حَضَرَ الْوَعَى      أَحْسَامُهُ أَمْ عَزَمَهُ الْمَصْنُوعُ وَلَا

فالأسرة النصرية هي التي أمدت في عمر الدولة الإسلامية بالأندلس والغني بالله هو من صنع مجدها وألبسها لباس العز والمنعة والهيبة، فاستحق بذلك أن يحمل لقب - مفخرة الأندلس - وأن ينال من الله خير الجزاء : (2)

يَا فَخْرَ أَنْدَلُسِ وَعِصْمَةَ أَهْلِهَا      يُجْزِيكَ عَنْهَا اللَّهُ خَيْرَ جَزَاءٍ

ومن الصور التي شاعت في مجال إضفاء صفة الشجاعة والثبات والظفر بالخصم، تشبيه الممدوح بالأسد وهي من الصور المألوفة في شعرنا القديم. وقد وظفها هؤلاء الشعراء بذات الأسلوب، كما هو الحال مثلاً في قول أبي القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان في مدح الملك المريني أبي فارس عبد العزيز : (3)

فِي اللَّيْثِ مِنْ وَثْبَاتِهِ وَتَبَاتِهِ      شَبَّةٌ يُقَرُّ بِفَضْلِهِ ضِرْغَامُهَا

فقد شبهه بالأسد، وحدد وجه الشبه عن طريق المجانسة التي أقامها بين "الثبات" و"الوثبات"، ليكشف عن شجاعة ممدوحه، وشدة سطوته، وقدرته على قهر العدو .

ويلتفت الثغري أيضاً إلى "الليث" ليشكل صورة ممدوحه أبي حمو البطل المقدام عند اشتداد الحرب. بل يراه حينها أشد سطوة وثباتاً. يقول : (4)

اشْتِدَادَ الْحَرْبِ. بَلْ يَرَاهُ حِينَهَا أَشَدَّ سَطُوةً وَثْبَاتاً. يَقُولُ : (5)

وَسَطًا فَإِنَّ اللَّيْثَ مِنْ إِقْدَامِهِ      فِي الْحَرْبِ عِنْدَ تَرْتُلِّ الْأَقْدَامِ

(1) المصدر السابق، ص 479

(2) المصدر نفسه، ص 365

(3) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

(4) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 213.

(5) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 213.

ويكشف لنا هذا الأخير عن علامة أخرى من علامات الشجاعة التي يتصف بها أبو حمو فيقدمه لنا باسم متهللا وسط هول المعركة، في الوقت الذي يفترض أن يكون الإنسان منقبضا، وجلاً، قائم الوجه، ممتنع اللون، لأنه يقف عند ذاك بين الحياة والموت. والشاعر - بذلك - يعكس لنا حالة مهدوحة الثابتة المستقرة، وما يمتلكه من قوة نفسية، وخبرة بالحرب. يقول :<sup>(1)</sup>

مَلِكٌ تَخَافُ الْأُسْدُ سَطْوَتَهُ إِذَا      حَمِيَّ الْوَطِيسُ وَضَمُّهُمْ مَيْدَانُهُ  
وَحَفَى الثُّهَارُ بَلِيلَ نَقْعٍ      وَبَدَتْ كَمِثْلِ نُجُومِهِ خُرْصَانُهُ  
تَلْقَى الْخَلِيفَةَ عِنْدَ ذَلِكَ بِاسْمًا      يَفِي الطُّغَاةَ ضِرَابُهُ وَطِعَانُهُ

ولقد كانت صفات القوة والإقدام والبأس من المقومات الأساسية التي جعلت من أبي حمو قائدا هماماً وملكا متميزا، استطاع بفضل ذلك أن يخضع الخصوم، ويدحر الأعداء، فحقق الأمن والأمان لمملكته. يقول الثغري:<sup>(2)</sup>

أَمِنْتُ تَلِمْسَانَ مَخَافَهَا بِهِ      فَلَقَدْ حَمَاهَا سَيْفُهُ وَسَنَائُهُ

ولا شك أن هذا البيت يحمل إشارة تاريخية واضحة إلى تلك الضغوط التي كانت تتلقاها مملكة بني زيان، والتي لا تكاد تنقطع على حدودها الشرقية والغربية بحكم موقعها الجغرافي خاصة، والذي جعلها تتوسط دولتين طامعتين في التوسع شرقا وغربا، تتمثلان في دولة بني حفص، ودولة بني مرين .

ومن إنجازات هذا الملك الذي حفظها لنا التاريخ، وكانت دليلا واضحا على عظمتهمته العالية، وطموحه الواسع، أنه مجدد الدولة الزيانية بعد زوالها.<sup>(3)</sup> وقد ضمن شاعره الثغري هذا الحدث التاريخي الهام في قوله:<sup>(4)</sup>

(1) المصدر السابق، ص 46 .

(2) المصدر نفسه، ص 46 .

(3) كان ذلك في الفاتح من ربيع الأول، سنة 760 هـ .

- ينظر : حاجيات عبد الحميد، أبو حمو موسى الزياتي، حياته وآثاره، ص 89 .

- وكان الملك أبو عنان فارس المريني قد غزا تلمسان سنة 753 هـ، وأزاح الحكم العبد الوادي لمدة سبع سنوات .

- ينظر : شاوش محمد بن رمضان، باقة السوسان في التعريف بحاضرة تلمسان ، عاصمة دولة بني زيان ، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995 ، ص 104 .

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 54.

لَوْلَاهُ لَمْ يَثْبُتْ لَهُمْ أَرْكَائُهُ

مَلِكٌ أَعَادَ الْمُلُوكَ بَعْدَ دُثُورِهِ

وإذا كان هؤلاء الشعراء - فيما تقدم من النماذج - قد حاولوا رصد مظاهر القوة والتفوق الحربي لدى ملوكهم، انطلاقاً من وصف شخصياتهم مباشرة، فإنهم سعوا أيضاً إلى تحقيق ذلك على مستوى آخر، حيث أشاروا إلى ما يتمتع به ممدوحوهم من علامات البطولة والقوة والبطش، من خلال تقديم العدو في صورة الوجل الخائف الذي يتملكه الرعب وتسكنه روح الهزيمة، نتيجة ما يشاهد وما يسمع عنهم وعن قواتهم. فلا يملك يوم الصدام إلا أن يولي الأدبار ناجياً بنفسه، إما مشرقاً أو مغرباً، على غرار ما ينقل إلينا - مثلاً - الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان عن بأس الملك النصري، الغني بالله فيقول: <sup>(1)</sup>

فَالسَّيْفُ يَسْنَدُ وَالْعَوَالِي تُطْلَقُ  
فَعُدَائُهُ مِنْهُ تُغْصُ وَتُفَرَّقُ  
فَمُغْرَبٌ مِنْ خَوْفِهِ وَمُشْرِقٌ

تُرَوَّى أَحَادِيثُ الْوَعَى عَنْ بَأْسِهِ  
مَلِكُ الْبَسَالَةِ وَالْمَكَارِمِ وَالنُّهَى  
مُلِئَتْ قُلُوبُ عِدَائِهِ مِنْهُ مَهَابَةً

وهذا الثغري أيضاً يصف لنا خصوم أبي حمو وقد لاذوا بالفرار مذعورين خوفاً من بطشه، ملتمساً لهم العذر في ذلك، فهم يواجهون "بَحْرًا طَامِيًا" على حد تعبيره: <sup>(2)</sup>

كَخَفُوقِ رِيحِ النَّصْرِ فِي الْأَعْلَامِ  
وَقَصَمَتْ عُزُوتَهُمْ أُنْمُ فَصَامِ  
يَطْوِي الْمَرَّاحِلَ خَوْفَ بَحْرِ طَامِ

خَفَقَتْ قُلُوبُ عِدَائِهِ فِي أَعْلَامِهِ  
لَمَّا دَعَرَتْ عِدَاكَ فِي أَوْطَانِهِمْ  
فَرُّوا وَلَا تَوَمَّ ، وَكَيْفَ يُلَامُ مَنْ

وعلى هذه الصورة، سعى هؤلاء الشعراء إلى الارتقاء بملوكهم إلى مصاف القادة المتميزين، بما أضفوا عليهم من قدرات حربية، وصفات الحنكة والتدبير، والشجاعة والبأس. وأضافوا إلى ذلك، الغيرة على الدين، والجهاد في سبيله، والذود عن حماه، وتعزيز رايته. فقدموا لنا بذلك - في الحقيقة - نموذجاً للحاكم الذي ينشده كل مسلم، ليكون في مستوى التحديات التي تفرضها طبيعة الظروف السائدة آنذاك.

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 6، ص 117.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 214.



## ب - وصف الجيش والعتاد

بقدر ما كان سعي هؤلاء الشعراء إلى استجماع مظاهر القوة والبأس والشجاعة للوكلهم وقادتهم، وتقديمهم في صورة الفارس البطل، والمجاهد الفذ، الذي يوفر الحماية والأمن لدينه ووطنه، حرصوا بالموازاة على أن يعززوا هذه الصفات البطولية بسند قوي، ممثل في جيش الخليفة الذي ألبسوه من دعائم القوة ومقومات التفوق ما يحفظ الملك ويحمي الدمار، ويعلي راية الإسلام .

ومن تلك المقومات، وصفه بالبأس والإقدام، والتهافت على ساحات الوغى في إيمان قوي وحماس فياض. ومنها أيضا ما زودوه به من أنواع الأسلحة والعتاد الحربي، فحدثونا عن الدروع، والرماح، والسيوف، والقسى. كما ذكروا لنا الخيول بوصفها أداة حربية فاعلة أيضا، فتخيروها أصيلة، رشيقة، خفيفة الحركة، مكتملة البناء، تدرك العدو أينما كان، وتمكن فارسها من الظفر به .

ومن أبرز الصور التي استعانوا بها في وصف الجيش، تشبيهه بالبحر في قوته واندفاعه، وإجهازه على كل من اعترض سبيله. وإشاعته الهلع والرعب، وما إلى ذلك من أوجه الشبه المتعددة التي أرادها الشعراء أن تكون صفات لجيوش قادتهم، تضمن لهم رد العدوان، وتحقيق النصر المظفر. فنحن نقرأ في إحدى مولديات ابن زمرك، قوله واصفا جيش الدولة النصرية :<sup>(1)</sup>

حَيْثُ الْكَتَائِبُ قَدْ ثَلَاظَمَ مَوْجُهَا	وَتَدَفَّعَتْ فِيهَا الْخِيُولُ سَيْلًا
زَخَرَتْ بِأَمْوَاجِ الْحَدِيدِ وَرُيُومَا	ضَاقَ الْفَضَاءُ فَمَا وَجَدْنَ سَيْلًا
يَتَجَاوَبُ التَّكْبِيرُ فِي جَنَابَاتِهَا	فَتُعِيدُهُ غُرُ الْجِيَادِ صَهِيلًا
حَمَلَتْ مِنَ الْأَبْطَالِ كُلِّ مُشْهُرٍ	لَا يَمَقْتَنِي إِلَّا قَنَا وَثُصُولًا
أَسَادُ مَلْحَمَةٍ إِذَا اشْتَجَرَ الْوَغَى	دَخَلُوا مِنَ الْأَسَلِ الْمُثَقَّرِ غِيَلًا

فأول لوحة تطالعنا، تنقل لنا صورة متحركة عن هذا الجيش الذي شبهه في تدافع كتائبه بحركة أمواج البحر المتلاطمة التي تأتي على كل من أراد اختراقها أو الوقوف في مواجهتها، وفي ذلك إحياء بالقوة وكثرة العدد. وربما وجدنا في تضعيف "فاء" تدفعت، بدل القول "تدافعت" ما يعمق هذا المعنى.

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 480 .

كما يصف الخيول التي كانت تمتطيها كتائب الممدوح بالسيول الجارفة التي تجتث كل شيء تمر به. ثم يشير إلى ما توفر لهذا الجيش من عدة السلاح ووسائل الحرب حتى بدا للشاعر - وهو مدجج بهذا العتاد - في صورة أمواج حديدية تتحرك في اليابسة، وهو أيضا من الوفرة بحيث ضاق به المجال .

بعد هذا، يقدم لنا صورة سمعية تكشف عن دلالات متعددة، لعل من أبرزها أنها تخلق جوا حماسيا تحفيزيا، يغمره الإيمان بالله، والجهاد في سبيله، حيث تُصنَّعُ عبارات التكبير التي تردد بين جنبات هذه الكتائب. كما أن من هذه الدلالات أنها توحى بذلك التوحد بين المقاتل والأداة الحربية (الخيول)، التي صارت تتجاوب مع ذلك التكبير، وتستجيب بالصهيل، وكأنما هي مدركة - كصاحبها - مدى قداسة المهمة التي تؤديها، وشرف الغاية التي تكافح من أجلها، ألا وهي إعلاء كلمة الله، والذود عن حمى الإسلام .

ثم يعود ابن زمرك في البيتين الأخيرين لإضفاء مزيد من مظاهر البأس والشجاعة على هذا الجيش، الذي عززه وحصَّنه الملك الغني بالله بما أتيج من جيّد السلاح. فكوّن بذلك أسود حرب، إذا ما دخلوا معركا، صنعوا ملحمة خالدة .

والشاعر إذ يطمئن لقدرات هذا الجيش وقائده البطل المحنك، وأنه كفيل بدحر العدو وتحقيق النصر، فإنه مع ذلك لا ينسى دوره في التحفيز وشحن المهمة، داعيا مولاه الملك إلى الجهاد، مذكرا إياه بأنه وجيشه مؤيد بدعم إلهي لا يقهر ولا يرد، فالله ناصرهم مادام رافعا راية الجهاد، ماضيا في محاربة الشرك، معليا كلمته جل وعلا. يقول في هذا المعنى :<sup>(1)</sup>

جَهَزْ جُيُوشَكَ لِلْجِهَادِ مُوَفَّقًا	وَكَفَى بِرَيْكَ كَافِيًا وَكَفِيَلًا
وَلْتُبْعِدِ الْغَارَاتِ فِي أَرْضِ الْعَدَا	وَاللَّهُ حَسْبُكَ نَاصِرًا وَوَكِيلًا

وحيثما نتحول إلى الشاعر الثغري، سنجد به بدوره مشدودا إلى البحر في وصف جيش الزينيين. يقول في إحدى مولدياته :<sup>(2)</sup>

بَعَثَتْ بِجَيْشِ النَّصْرِ كَالْبَحْرِ لِلْعَدَا	تَدَافَعُ كَالْأَمْوَاجِ فِيهِ الْجَحَافِلُ
وَكَالسُّحْبِ لَكِنَّ الْبُرُوقَ صَوَارِمَ	بِهِ مُنْتَضَاةً وَالرُّعُودُ صَوَاهِلُ

(1) المصدر السابق، ص 480 .

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 71 .

فالشاعر يحكم بداية بأن جيش ملكه أبي حمو موسى الزياتي مؤيد بالنصر، ليقدم لنا - بعد ذلك - صورة تعزز هذا الحكم، وكأننا به يبرهن على صحته؛ فهو جيش كالبحر، وأن فرقه المتلاحقة المتدافعة شبيهة بالأمواج المتلاطمة المنذرة بالموت والهلاك. ثم يثنى بصورة أخرى في البيت الموالي تحقق المعنى ذاته، وتُشَيِّ بسطوة هذا الجيش، وما يحدثه من هول وصخب أثناء المعركة. حيث يشبهه بالسحب المتحركة في السماء في شكل قِطْع متتابعة، تعلوها البروق وتخللها الرعود. فاستعان بعناصر طبيعية في بناء صورة بصرية سمعية تشكلها السيوف ببريقها، والخيول بصهيلها، مما يحقق مشهدا حربيا مرعبا يكون وسيلة لإنزال الرعب بقلوب الأعداء، وحافزا للغلبة والتفوق .

وفي مولدية أخرى للثغري، يقف وقفة متأنية عند عنصر السيرة الحربية، يجمع فيها بين التنويه بالسيرة الجهادية لأبي حمو، وكذا نجله أبي تاشفين، وبين وصف الأداة الحربية، من خلال مشهد للقتال. ثم الإشادة بالجيش، ليعود في النهاية إلى امتداح القيادة، وما تتمتع به من دلائل التفوق وإمكانات النصر، فقد استهل هذا المقطع بقوله :<sup>(1)</sup>

اللَّهُ حَسْبُكَ مَا لِمُحَمَّدٍ غَايَةٌ      إِلَّا وَأَنْتَ لِشَأْوِهَا مُتَقَدِّمٌ

حيث يمتدح في الملك أبي حمو شخصيته الجهادية؛ فقد نصر الدين، وجرّد سلاحه لحمايته وتعزيز رايته. وتحقيقا لهذه الغاية، سخر جهوده لتأسيس قوة من الجيش موفورة العدد والعدة. يقول:<sup>(2)</sup>

أَعَدَدْتُ لِلْأَعْدَاءِ عُدَّتُهَا الَّتِي      بِسِلَاحِهَا يُلْقَى الْعَدُوُّ فَيَهْزَمُ

بعد هذا، يسترسل في وصف عدة الحرب، ويعدد أنواعها، فيذكر منها: السيوف والرماح، القسي، والخيول، ويتفنن في استعراضها بأسلوب تصويري أخاذ، ينم عن حس فني قوي، وقدرات عالية في استخدام هذه الأداة. يقول :

فَكَأَنَّمَا تِلْكَ السُّيُوفُ بَوَارِقُ      تُعَرَى فَتُغَمِّدُ فِي الْعَدُوِّ وَتُدْنَمُ  
وَكَأَنَّمَا تِلْكَ الذُّوَابِلُ أَغْصُنُ      وَيَكُلُّ عَالِيَةِ سَنَانٍ لَهَا دَمُ  
وَكَأَنَّمَا تِلْكَ الْقَسِيُّ أَهْلَةٌ      تَنْقَضُ مِثْلَ الشُّهُبِ عَنْهَا الْأَسْنَمُ

(1) الثغري محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص 176 .

(2) المرجع نفسه ، ص 176 .



سِرْبٌ لِشُرْبِ دَمِ الْأَعَادِي حُومٌ  
وَعَلَيْهِ مِنْ أَسَدِ الْفَوَارِسِ ضَيْقٌ  
وَالْخَيْلُ تُرْزِي وَالْفَوَارِسُ تُغْنَمُ<sup>(1)</sup>

وَكَأَنَّ تِلْكَ الْعَادِيَّاتِ إِذَا عَدَتْ  
وَكَأَنَّ سَابِحَهَا عُقَابٌ كَاسِرٌ  
فَالْبَيْضُ تَمْضِي وَالنَّوَابِلُ تُنْثَنِي

ففي هذه الأبيات، يعمد الشاعر إلى الوصف، مستعينا بالتشبيه أداة في تشكيل صورته. وهي في مجملها تشبيهات حسية بسيطة تقليدية، استمد مادتها من العالم الحسي المحيط به. وعلى هذا الأساس أقام تشبيهات مادية موزعة على خمسة أبيات، عبرت الصورة الأولى عن مشهد السيوف التي جعلها كالنبوارق، وفي ذلك علامة على أنها حادة مصقولة، تتغلغل بسرعة ويسر في جسد العدو، دون أن تكلف المقاتل عنتاً أو عناء. وبالمثل جعل من "النوابل أغصنا" فبنت له الرماح في طولها ومتانتها أغصنا تعلوها نصال حادة قاطعة .

كما شبه القسي بالأهلة في انحنائها واستدارتها، والأسهم بالأنجم الحارقة، حيث يهيا للناظر أن تلك الأسهم الحارقة وهي تنطلق من القسي، وكأنها شهب نارية منبعثة من الأهلة. لينقل لنا بعد ذلك صورة رابعة، تتعلق بالخيول التي كانت تعدو في حماس كبير صوب العدو لتتنقض عليه انقضاض المفترس على الفريسة. ثم يشكل صورة أخرى لهذه "السابحات"، أي الخيول، مستعينا بالعقاب الكاسر، ليقيم ذلك التشبيه الذي يعكس قواسم مشتركة متعددة بين طرفيه، من ذلك : الإيحاء بالسرعة، والمثابة في الشكل، واللون، وكيفية الانقضاض على الخصم. ثم يستكمل هذه اللوحة بإضافة مشهد مكمل، وهو مشهد الفوارس الذين كانوا يعلنون ظهور هذه الخيول، والذين بدوا للشاعر وكأنهم "أسد" بكل ما تحيل عليه هذه الكلمة من معاني الإقدام والثبات والشجاعة والشراسة ومضاء العزيمة .

وفي البيت الأخير يجمع كل هذه العناصر، محمداً وظيفة كل منها، مركزاً على الحركة، فجعل السيوف تمضي سريعة في أحشاء العدو، والرماح تنثني في حركتها صوب الهدف، والخيول تعدو باتجاه الخصم، والفرسان الظافرين بالنصر يجمعون الغنائم. وبذلك يكون الشاعر قد رسم لنا - بالكلمات - لوحة فنية تجسد مشهداً للقتال بوسائل الحرب المختلفة، مع إضفاء الحركة التي تقرب المشاهد أكثر للمتلقي، وتُنمّي فيه القدرة على تصويره .

بعد هذا الوصف المتعلق بالأداة الحربية، يستمر وفق هذا الأسلوب التصويري متحدداً عن الجيش والقيادة، منوهاً بدور كل منهما، فيقول:

(1) المصدر السابق، ص 176- 177 .

إِنَّ السُّعُودَ كَتَائِبٌ لَا تُهْزَمُ  
أَقْدَامُهَا أَسَدُ الْحُرُوبِ وَتَحْجُمُ  
بِسَمَاءِ حَضْرَتِكَ الْعَلِيَّةِ انْجَمُ  
إِلَّا هَزِيرٌ فِي الْكَرْيَةِ ضَيْغُمُ  
وَالسُّمُرُ فِي ثَغْرِ النُّحُورِ يَحْكُمُ  
بِالنُّصْرِ يَقْتَادُ الْفَتْوحَ وَيَقْدُمُ<sup>(1)</sup>

وَلَدَيْكَ جَيْشٌ مِنْ سَعُودِكَ غَالِبٌ  
وَاسُودَ حَرْبٍ مِنْ بَنِيكَ تُخَيِّمُ عَنْ  
فَكَائِهِمْ وَوَلِيُّ عَهْدِكَ بَدْرُهُمْ  
مَا عَابَدُ الرَّحْمَنِ أَنْ تَسْأَلَ بِهِ  
شَهْمٌ يَغْلُ الْبَيْضَ مِنْ مَهْجِ الْعِدَا  
مَا أَمْ يَوْمًا وَجْهَةً إِلَّا انْثَنَى

وفي هذه المقطوعة إشادة بما يمتاز به جيش الزبانيين من مظاهر البطولة وعلامات القوة، وبالأحرى ما يحوزه من وسائل التفوق ومؤهلات النصر، خاصة وأن هذه القوات متوجة بقيادة محنكة، صانعة للحرب، متمثلة في شخص ولي العهد عبد الرحمن بن تاشفين الذي وصفه الشاعر "بالهزير" و"الضيفم"، وهو بذلك رفيق حرب، وصاحب بأس وإقدام وثبات. وغير ذلك من مقومات القائد المتميز. وهو ما أهله لأن يصنع مجدا من الانتصارات المتتالية.

وعلى هذا النحو، مضى شعراء المولديات يستشرفون في ممدوحيههم من الملوك مجموعة من الخصال والصفات والأخلاق. وهي على كثرتها وتنوعها، تندرج كما سبق ضمن محورين كبيرين، يتعلق أحدهما بالقيم الأخلاقية للحاكم، ويتضمن الثاني، السيرة الحربية.

وتنتظم القيم الأخلاقية بدورها ضمن جانبين أساسيين هما: الجانب الاجتماعي، بما يشمل من صفات ذات طابع اجتماعي محض، كالكرم، والعدل، والأصل، والنسب، والصبر، والرحمة، وما إلى ذلك. ومنها ما يتصل بالفضائل النفسية، كالشجاعة، وتهلل الطلبة، ورقة الطبع .. ثم الفضائل العقلية التي تعبر عما يتمتع به الحاكم من قدرات، كالذكاء والفطنة، ونفاذ البصيرة، وقوة الفراسة، وغيرها.

أما العنصر الثاني الذي يدخل في تشكيل القيم الأخلاقية، فيتمثل في الجانب الديني، بما ينطوي عليه من صفات التدين، والعبادة، والغيرة على الدين، والجهاد في سبيله، وما وافق ذلك.

ويختص المحور الثاني الذي تُصنَّفُ ضمنه صفات المدح السلطاني بالسيرة الحربية للحاكم. حيث سعى الشعراء إلى استجماع صفات القائد المتفوق، والسياسي المحنك، الذي يقوى على حماية الدين والوطن والرعية. وركزوا في ذلك على إبراز علامات القوة والشجاعة

(1) المصدر السابق، ص 177.

والباس وغيرها من المظاهر التي تُقدم الحاكم في صورة الفارس البطل. كما أضافوا إلى هذه الصورة ما يدعمها ويزيدها حصانة ومَنَعَةً، فحدثونا عما يمتلكه هذا القائد من جيوش جرارة، تتصف بكل مقومات النصر وعلامات التفوق .

كما اعتنوا في هذا المحور بنقل بعض المشاهد الحربية، قد تكون واقعية أحيانا، وقد تكون متخيلة أحيانا أخرى - كما أفاضوا في وصف الأداة الحربية، من خيل، وسلاح بأنواعه، لتكون شاهدا على ما توفر لهذا الملك أو ذاك من قدرات حربية تؤهله للنصر .

ومن الواضح أن هناك اهتماما كبيرا بعنصر السيرة الحربية لدى هؤلاء الشعراء، وهو اهتمام يكشف عما كان يميز الساحة السياسية في المغرب والأندلس من قلق يكاد لا ينقطع، مصدره نوعان من الصراع: صراع خارجي ضد قوى الشرك من الصليبيين الذين قويت شوكتهم إثر موقعه "العقاب" المشؤومة. فازداد تكالبهم على البلاد الإسلامية، ومحاصرة الإسلام ، بل وإخراجه تماما إلى ما وراء البحر .

ويتمثل النوع الثاني، في ذلك الصراع بين الإمارات المغربية الثلاث، كما سبق توضيحه.

من هنا كان التركيز على السيرة الحربية للحاكم بوصفه حامي حمى الدين والوطن. ومن هنا أيضا نلتمس المبررات لذلك الإسهاب الذي وقع فيه شعراء المولديات في القسم الخاص بمدح السلطان، إلى درجة أن شغل ما يقارب أو يساوي ثلث القصيدة، بل إنه في بعض القصائد قد جاوز الثلث، كما هو الحال مثلا في قصيدة الثغري "الميمية" ( سر المحبة بالدموع يترجم)<sup>(1)</sup>، حيث استهلك هذا المقطع ثلاثين بيتا من أصل سبع وثمانين بيتا. وفي "نونيته" (ذكر الحمى فتضاعفت أشجانه)<sup>(2)</sup> تسعة وعشرون بيتا من أصل ثمانية وخمسين بيتا. وعند ابن زمرك الغرناطي، بلغ عدد أبيات هذا القسم في "لاميته" (لو كنت أعطى من لقائك سولا)<sup>(3)</sup> واحدا وأربعين بيتا من أصل مائة وتسعة أبيات. وهناك مزيد من الأمثلة على هذه النسبة التي جاوزت الثلث، لا يتسع المقام لرصدها. وإنما هذا يدلنا على أن وقفة الشعراء عند المديح السلطاني بعامية، وسيرته الحربية بخاصة، كانت وقفة متأنية وأن هذا القسم شكل جزءا أصيلا في بناء المولدية .

(1) التنسي محمد بن عبد الله ، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص 169 إلى 178 .

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 44 إلى 47 .

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 475 إلى 480



على أن ما ينبغي ملاحظته في هذا المديح السلطاني، هو هذه المبالغة التي تصل إلى حد الإفراط، والخروج عن جادة الصواب، بالكيفية التي جعلت بعض الشعراء - مثلاً - يتسامون بكرم الممدوح إلى مستوى كرم السماء، بل إن منهم من رأى في جوده ما يفوق جود السماء، على شاكلة ما نقرأ في مولدية الثفري، حيث يقول :<sup>(1)</sup>

مَهْمَا يَجْدُ فَالْفَيْثُ دُونَ عَطَائِهِ      مَا إِنْ يُعَارِضُ جُودَهُ هَتَائُهُ

أو كما هو الحال عند ابن زمرك في قوله :<sup>(2)</sup>

أَوْ يَخْلِفُ النَّاسَ الْغَمَامُ وَأَمَحُلُوا      بِرِئْدَاهُ لَا تَخْشَى الْعُفَاةَ مُحُولاً

فالمبالغة واضحة على مستويين، على مستوى الكم بالنظر إلى ما خص به السلطان داخل المولدية في مقابل مدح الرسول (ﷺ) إذ نجده يساويه أو يكاد في عدد الأبيات .

أما على المستوى النوعي، فهذان البيتان شاهد على ما وقع فيه هؤلاء الشعراء من مبالغة وغلو. وربما وجدنا تبريراً وعذراً باعتبارهم شعراء بلاط، لأن هذا يفرض عليهم أن يرتقوا - ما أمكنهم - بالممدوح لينالوا رضاه ويحظوا عنده بالتقريب.

وقد تكون المنافسة بين هؤلاء داخل القصر باعثاً على شيوع هذه الظاهرة. على أنهم، إضافة إلى هذا وذاك، يمثلون إلى حد كبير لذلك الحكم النقدي الذي يبيح لهم المبالغة في هذا المقام، والذي نصه: "فأما مدح الخلفاء فيكون بأفضل ما يتفرع من تلك الفضائل وأجلها وأكملها، كنصرة الدين، وإفاضة العدل، و...وينبغي أن يتخطى في أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط، وأن يترقى عن وصفهم بفعال ما يكون حقاً واجبا إلى تقريظهم بما يكون من ذلك نافلة وفضلاً".<sup>(3)</sup>

وإذا كان شعراء المولديات قد أسلموا العنان لشاعريتهم في مدحهم السلطاني فإنه ينبغي ألا يفهم من ذلك أنه يمثل استقصاء حقيقياً لصفات الممدوح، وإنما هي مجموع الصفات التي يتمناها الشاعر، وسعى إلى تحقيقها في الحاكم، وترسيخها في المجتمع. إنه يعبر عن طموحه من خلال رسم هذه الصورة المثال والشخصية النموذج التي تنطوي على كل القيم التي يرتضيها الناس ويتطلعون إليها .

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 46 .

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 479 .

(3) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 170 .

## خاتمة القصيدة

الخاتمة هي آخر ما ينتهي إليه الشاعر في قصيده، وتلتقطه الأسماع. وهي من الأهمية بحيث نالت من عناية النقاد القدماء ما يكاد يضاهي عنايتهم بالافتتاح، فعدوها قاعدة القصيدة وألحوا على تحسينها. يقول ابن رشيق : " أما الانتهاء، فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع. وسبيله أن يكون محكما، لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه. وإذا كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون الآخر قفلا عليه" (1).

وقد أكد حازم القرطاجني أيضا على أهمية الخاتمة، وطالب بضرورة تجويدها بحيث تكون أحسن مما وقع في حشو القصيدة. واشترط فيها مجموعة من الشروط، يلخصها في قوله: " فاما ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار، وهي أواخر القصائد، فإن يتحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة. وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كره أو معنى منفر للنفس" (2). وأضاف إلى ذلك شرط مطابقة الكلام لمقتضى الحال، قائلا : " وأما الاختتام، فينبغي أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح، وبمعان مؤسفة فيما قصد به التعازي والثناء. وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا والتأليف جزلا متناسبا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه، غير مشغلة باستئناف شيء آخر" (3).

ونحن حينما نعود إلى شعر المولديات سنلمس أن الشعراء قد استجابوا إلى حد كبير لهذه الأحكام النقدية، من خلال تلك الصيغ التي اختاروها لخواتيمهم، فقد تنوعت مضامينها بين الدعاء للسلطان، والفخر بالشاعرية، أو الصلاة على النبي وإرسال التحية والسلام. كما تضمنت أيضا التضرع والاستشفاع، وهذا ما ينسجم وطبيعة غرض المولدية، الذي يتوزع على موضوعين : المدح النبوي، ومدح السلطان الحاكم .

أما من الناحية الفنية، فالملاحظ أن الشعراء قد حرصوا أكثر على تجويد هذا المقطع، فألبسوه حللا بيانية أضفت عليه قيمة جمالية خاصة - كما سيتضح - واختاروا له الأسلوب

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 239.

(2) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 285.

(3) المصدر نفسه، ص 306.

المتين، واللفظ الرقيق العذب الذي يوائم مقام الدعاء، أو الصلاة والتسليم، أو التهنئة، أو التسامي بالشاعرية .

ونميز في القصيدة المولدية بين نوعين من الخاتمة، من زاوية ما احتوته من عناصر أو مضامين؛ فهناك الخاتمة " المفردة " التي اكتفت بعنصر واحد فقط، وهناك " المركبة " التي احتوت على عنصرين أو أكثر .

ومن صيغ الخاتمة المفردة، تلك التي وردت في شكل دعاء للسلطان فحسب. وكما هو معلوم فإن الاختتام بالدعاء - بعامية - يعد في نظر النقد مستثقلاً ومكروها، يترفع عنه كبار الشعراء، ولا يقع فيه إلا الضعفاء منهم. لكنه مستحب وجائز، إذا تعلق بالحكام والملوك، مثلما يؤكد ابن رشيق في قوله : " وقد كره الحذاق من الشعراء ختم القصيدة بالدعاء، لأنه من عمل أهل الضعف إلا للملوك فإنهم يشتهون ذلك " .<sup>(1)</sup> فكان هذا الاستثناء مسوغاً للشعراء كي يعتمدوا مثل هذه الخاتمة التي ضمنوها الدعاء للسلطان بدوام الملك، والعز، والنصر الإلهي. فقد دعا الشاعر أبو عبد الله بن أبي جمعة التلايسي للملك أبي حمو موسى الثاني في آخر مولديته بثبات الملك، ونفاذ الأمر قائلاً :<sup>(2)</sup>

فَلَا زَالَ أَمْرُكُمْ نَافِذًا      وَمُلْكُكُمْ ثَابِتًا غَيْرَ زَائِلٍ

وفي نموذج آخر لعبد الله بن لسان الدين ، يدعو للسلطان النصري أبي الحجاج بطول البقاء وامتداد العمر، فيقول :<sup>(3)</sup>

فَدَامَ لَنَا مَا سَرَى فِي الرِّيَاضِ      نَسِيمُ الصَّبَا وَمَهَبُ الْقَبُولِ  
وَحَنُّ مَشُوقٍ لَأَرْضِ الْحَجَازِ      إِذَا لَاحَ إِيمَاضُ بَرْقٍ كَلِيلِ

ومن هذه الصيغ التي اكتفى فيها الشعراء بعنصر واحد، تلك التي تضمنت الفخر بالشاعرية فقط. كما هو الحال مثلاً في قصيدة ابن الأحمر "الرائيته" التي أنهاها بقوله:<sup>(4)</sup>

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 241 .

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 49 .

(3) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص 292 .

(4) ابن الأحمر، نثر لرائد الجمال في نظم لحول الزمان، ص 382 .



وَقَدْ طَابَ مِنْهَا نَظْمُهَا وَنَثَارُهَا  
تُطَاقُ مَضَاءٌ حِينَ تُنْضَى شِفَارُهَا  
بِمَا لَيْسَ نَزْرًا حِينَ يُعْلَى نَزَارُهَا

وَحَذَّهَا فَادَابُ الدُّنَى قَدْ سَمَتْ بِهَا  
الْيَسْتُ سَيْوُفُ الْمُلْكِ سُلَّتْ بِهَا فَمَا  
حَوَتْ مِنْ كَثِيرِ الْمَجْدِ أَبْهَى نَهَايَةٍ

فهو يسمو بقصيدته إلى درجة أن عدها مفخرة الآداب، شعرا ونثرا وهي من قوة البيان وبلاغة التأثير بحيث حركت النفوس واستثارت الهمم، وأخرجت السيوف من أغمارها. وإمعانا في التسامي بالشاعرية أكثر، راح ابن الأحمر يعلن أن وقع قريضة أشد مضاء، وأبعد اثرا من وقع السلاح. وهي - القصيدة - وقد كُلت بهذه النهاية البليغة - على إيجازها - قد ألبست حلة من المجد تحفظ لها البقاء والخلود .

ومثلما اكتفى الشعراء في بعض خواتيمهم بعنصر واحد، فقد جمعوا أيضا بين العنصرين: الدعاء للسلطان، والضرر بالشاعرية. وكانت هذه الصيغة هي الأكثر تداولاً بينهم فيما بين أيدينا من النصوص .

ومن النماذج التي نستدل بها في هذا المقام، ما ورد في خاتمة مولدية لسان الدين ابن الخطيب " الدالية "، حيث يقول :<sup>(1)</sup>

كَفَاكَ بِهَا أَنْ تَسْحَبَ الْحَلَقَ السُّرْدَا  
إِذَا اسْتَرْشَحْتَ لِلنَّظْمِ كَانَتْ صَفَا صِلَا  
لَأَجْهَدْنَهَا رَكْضًا وَازْهَقْنَهَا شِدَا  
وَقَدْ أَوْضَحَ الْأَعْدَارَ مَنْ بَلَغَ الْجَهْدَا

قَدُمُ مِنْ دِفَاعِ اللَّهِ تَحْتَ وَقَايَةٍ  
وَدَوْنَكَهَا مِنِّي نَتِيجَةُ فِكْرَةٍ  
وَلَوْ تَرَكْتُ مِنِّي اللَّيَالِي صُبَابَةً  
وَلَكِنَّهُ جَهْدُ الْمُقَلِّ بَلَغْتُهُ

فقد ضمن هذه الخاتمة، الدعاء - أولا - للسلطان أبي سالم المريني بأن تحفظه العناية الإلهية، التي تقيه شر الأعداء، وتكفيه حمل السلاح. ثم تحوّل مباشرة إلى الضرر بشعره، ليرتفع به على سائر النظم، حين شبهه بالصخرة الصلبة في الثبات والمقاومة، مشيرا بذلك إلى قيمة قريضه وبلاغة قوله، التي تحفظ له التفوق إذا ما أخضع لمحك الامتحان وميزان المفاضلة .

ومع كل ذلك، فهو يعترف في الأخير أنه " جهد المقل " . وربما كان ذلك تواضعا منه أمام الحضور الذين كان يتقدمهم السلطان من جهة، وعظمة المناسبة من جهة ثانية .

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 479.

وهناك من اضاف إلى هذا المضمون، الصلاة على النبي، كما نقرأ في نموذج الثغري الذي

يقول فيه: (1)

فاسلّم اميرَ المسلمين مؤلّداً  
دامتَ علاكَ فليسَ مثلكَ في العلا  
واسعدَ بدهرِ نحو أمرِكَ ينثهي

في غبطة مؤصولة بدوام  
سامٍ ولا لك في الملوك مسامٍ  
والينك يلقي طائعا بزمام

إنه يدعو للملكه بالسعادة الموصولة، والتأييد الدائم، والعز والسمو المستمر. ثم يقدم له ما هو من قبيل التهنية على ما بلغه من سلطان، ونفاذ في الأمر، حتى أن الدهر غدا طوع يديه.

بعد هذا، يعلو بقريضه، مشبها إياه بالروضة الغناء التي تستمد خصوبتها من غيث

المدوح قائلا: (2)

واقطفُ من الأشعار رَوْضاً جادَهُ  
رَوْضٌ كأنَّ ثَنَّاكَ في اثنائِهِ

إلى أن يقول مصليا على المصطفى (ﷺ):

خُتِمَتْ بِذِكْرِ الْمُصْطَفَى فَكَأَنَّهُا  
صَلَّى عَلَيْهِ مَنْ اصْطَفَاهُ كَرَامَةً

من جودِكَ الفَيَاضِ صَوْباً غَمَامٍ  
عُرِفُ الصَّبَا وَحُلَاكَ زَهْرُ كَمَامٍ

نَفَحَاتُ مِسْكٍ عِنْدَ فَضِّ خَتَامٍ  
ازْكَى صَلَاةٍ شَقَعَتْ بِسَلَامٍ

ومن مضامين الخاتمة المركبة، تلك التي تجمع بين الدعاء للسلطان، والصلاة على النبي. ويكون الشاعر بذلك قد أنهى قصيدته بما له علاقة مباشرة بموضوعي المولدية على السواء، مدح الرسول (ﷺ)، ومدح الحاكم الذي ينشد هذا الشعر أمام حضرته. يقول أبو القاسم البرجي في آخر مولديته "البائية": (3)

لَا زَالَ مُلْكُكَ وَالتَّأْيِيدُ يَخْدُمُهُ  
وَدُمْتَ فِي نَعَمٍ تُصْنَفُ مَلَابِسُهَا  
ثم الصلاة على خير البرية ما

تَقْضِي بِخَفْضِ مُنَاوِيهِ قَوَاضِيَهُ  
فِي ظِلِّ عِزٍّ عَالٍ تُصْنَفُ مَشَارِيَهُ  
سَارَتْ إِلَيْهِ بِمُشْتَقٍ رَكَائِبُهُ

(1) ابن خلدون بحج، بغية الرواد، ج 2، ص 214.

(2) المصدر نفسه، ص 214.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 299.

حيث يدعو إِلَيْهِ بدوام العز واستمرار الملك المعزز بالنصر والتأييد. ثم يثنّي بالصلاة على الرسول (ﷺ) صلاة تترى موصولة ما تواصلت خطا الركبان صوب بقاعه المقدسة .

ونشير أخيرا إلى صيغة أخرى للخاتمة، جمعت بين الدعاء للسلطان، وتهنئته بذكرى المولد النبوي، ثم الصلاة على النبي. على غرار ما نجد في قصيدة عبد العزيز بن أبي سلطان " القافية". يقول فيها : (1)

فاسلّم أمير المؤمنين لأمة	افواهم ما إن بغيرك تُنطِق
واهتأ بها من ليلة نبوية	جاءت بأكرم من به يُتعلّق
صلّى عليه الله ما هبت صبا	واهتز غصن في الحديقة مورق

أو كما فعل الشاعر أبو القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان في "الميمية"، إذ ضمنها - إلى جانب التهنئة بمناسبة المولد، والدعاء للسلطان - عنصر الفخر بالشاعرية، فقال: (2)

خُذْهَا إِلَيْكَ مَدَائِحًا أَهْدَيْتُهَا	كالزهر يطلع زهرها اكمامها
واهتأ بميلاد الرسول مسرة	خفقت على دين الهدى أعلامها
واخلد ودم ما خلدت أمداحه	كالمسك ينضج بدوها وختامها

من خلال النماذج المتقدمة، نصل إلى القول بأن شعراء المولديات قد حرصوا على إنهاء قصائدهم بخاتمة مناسبة، فهي إما أن تتعلق بالصلاة والتسليم على رسول الله (ﷺ) الذي يشكل الموضوع الأساسي في هذا الغرض الشعري. وإما بالدعاء للسلطان الحاكم، الذي ترفع إليه المولدية، ويخصص قسم منها لمدحه. أو بالفخر بالشاعرية، وهي خاتمة لها صلة بالشاعر الذي يسعى داخل ذلك الجو الاحتفالي العظيم الذي يضم لفيفا من شعراء البلاط البارعين، أين تقام المباريات الشعرية بحضور الخليفة، إلى أن يحرز قصب السبق، وفضل التقديم أمام نظرائه، حتى يعزز بقاءه، ويحفظ مكانته داخل القصر، ويحظى أكثر بعطف الحاكم وكرمه. ولهذا نجد أن كثيرا من الشعراء لم يفوتوا الفرصة في هذه المناسبة، وقصدوا إلى اختتام قصيدهم بهذا العنصر، بغرض لفت أنظار السلطان إلى قيمة شعرهم، وبلاغة قولهم.

وأخيرا، فإننا يمكن أن نميز بين نوعين من الخاتمة داخل القصيدة المولدية، فهي إما مفردة، تقتصر - فقط - على عنصر من العناصر السالفة الذكر. وإما أن تكون مركبة،

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 117-118/

(2) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا و إياه الزمان، مخطوط، الورقة 68



تجمع بين عنصرين، كأن تتضمن الدعاء للسلطان والفخر بالشاعرية، أو أن تكون للمزاوجة بين الدعاء للسلطان والصلاة على النبي. وقد تكون من ثلاثة عناصر، فتنشكّل من : الدعاء للسلطان، الفخر بالشاعرية، والصلاة والتسليم على المصطفى (ﷺ). أو أن يستبدل في هذه الأخيرة عنصر الفخر بالشاعرية، بالتهنئة بالمولد النبوي الشريف .

# الباب الثاني

## بناء الشكل

تمهيد:

الفصل الأول: اللغة

الفصل الثاني: الأسلوب

الفصل الثالث: الصورة الشعرية

الفصل الرابع: الموسيقى الشعرية





## تمهيد

سبق في الباب الأول أن وقفت الدراسة عند بناء المضمون في القصيدة المولدية. وأن هذا المضمون القائم على تعدد الموضوعات، قد انضوى داخل بنية مركبة يميز فيها الدارس بين ثلاثة فضاءات، أو أقسام واضحة: حيث احتوى القسم الأول منها على المقدمة بأنواعها المختلفة؛ كأن تكون في الطلل، أو الغزل، أو الرحلة إلى البقاع وإظهار الشوق إليها، أو في الشباب والشيب. وهي المقدمات الواسعة الحضور في النص المولدي. وتُضاف إليها، مقدمات أخرى، منها: الحمد والتسبيح، وزجر النفس، والاعتراف بالذنب والاستغفار.

على أن الشاعر قد يكتفي بمقدمة واحدة، أو يجمع بين مجموعة من المقدمات، قبل أن يُلجَ الموضوع.

ثم يأتي القسم الثاني، وهو الذي يعني بمدح الرسول (ﷺ)، والإشادة بذكرى مولده. بكل ما يحمل هذا المحور من مضامين ومعان عديدة ومتنوعة، تشارك في تشكيل البناء العام لمضمون هذا القسم، الذي يعد مركز ونواة القصيدة المولدية. لذا حمل اسم الموضوع الرئيس.

أما القسم الثالث، فيتضمن مدح السلطان الذي تُرفع إليه المولدية، وتُنشد بمجلسه ليلة الاحتفال. ويشكل موضوعا ثانيا، أو بالأحرى موضوعا ثانويا بالنظر إلى الموضوع المحوري الذي سبقه.

وتُختتم هذه الأقسام بخاتمة هي قاعدة القصيدة. وقد توزعت على مجموعة من المضامين؛ كأن تكون في الدعاء للسلطان بالنصر والتأييد وثبات الملك، والفخر بالشاعرية. أو في الصلاة والتسليم على النبي، أو في التضرع والاستشفاع.

هذا المضمون المتعدد الموضوعات هو الذي شكل جسد القصيدة المولدية وبنائها العام. وقد استوعبه ذلك الإطار التقليدي المعروف، الذي سبق له أن كان قابلا للقصيدة العربية القديمة. حيث أكد النص المولدي من خلال هذا البناء مدى وفاء أصحابه لتلك التقاليد التي استوفت أسسها واستكملت ملامحها مع تلك الطليعة المبدعة من شعراء العرب قبل الإسلام.

والحقيقة أن الحديث عن بناء المضمون لا يمكن أن يتم بعيداً عن دراسة الشكل أو بمعزل عنه. ولأجل هذا، لم يفصل الباب الأول من هذه الدراسة بين المضمون والشكل. فتضمن البناء الفني للقصيدة المولدية من حيث هيكلها العام، وما احتواه ذلك المعمار من مضامين وموضوعات ومعانٍ.

واستكمالاً لدراسة البناء الفني في القصيدة المولدية ستسعى الدراسة في هذا الباب إلى التعرف عن طبيعة الأدوات الفنية التي توصل بها الشعراء في بناء النص المولدي من الداخل. أو ما يمكن أن يشكل التصميم الداخلي للقصيدة المولدية، في مقابل التصميم الخارجي الذي هو الإطار العام الذي تُفرغ فيه المعاني والمضامين.

أما هذه الوسائل، فيمكن حصرها في ثلاثة محاور كبرى، أو أدوات رئيسية تتضافر وتتكامل في بناء النص الشعري. وهي: اللغة والأسلوب - الصورة - والموسيقى.

وتعد هذه الأدوات من الأهمية. بحيث تتوقف عليها قيمة النص وجودته الفنية. فقد ينجح الشاعر في إحكام تصميمه الخارجي للقصيدة، لكنه - مع ذلك - قد يخفق في تقديم نص جيد، إذا كانت إمكانياته التشكيلية ضعيفة، ولم يوفق - بالتالي - في تطويع أدوات التشكيل الشعري، بالكيفية التي تضمن الجودة والتميز لعمله الإبداعي.

وعلى هذا، تتضح أهمية هذه الأدوات في عملية البناء الفني، وتحدد جدوى دراستها بالنسبة لأي ممارسة نقدية تسعى إلى الوقوف على القيمة الحقيقية للنص.

وانطلاقاً من هذه القناعة، ستهتم الدراسة في هذا القسم منها إلى محاولة الكشف عن الملامح العامة التي ميزت أدوات التشكيل الشعري في النص المولدي، وصياغة موقف نقدي من خلال تلك الملامح، يتطلع إلى رصد القيمة الفنية للقصيدة المولدية .

# الفصل الأول

## اللغة

أولاً: المعجم الشعري

1- القاموس الديني

2- القاموس القديم

ثانياً: البناء اللغوي وعلاقته بالأداء الفني والمعنوي

1- البنية الصرفية، والمبالغة في المعنى

2- المستوى النحوي





اللغة رمزٌ للوجود وتعبير عنه. وإذا كان على الإنسان أن يتعامل مع هذا الوجود بكل تفاصيله وعناصره، فينبغي له أن يستوعب هذه الأداة كي يتمكن من التعامل معه. إذ هي كما يراها ساسين عساف: "محاكاة للطبيعة، ومجموعة رموز دالة على الأفعال والأشياء، إنها تحاكي، تُصوّر، وترمز".<sup>(1)</sup>

والشاعر باعتباره إنساناً مبدعاً، يتعيّن عليه أن يكون أكثر استيعاباً وتَمَكُّناً من اللغة في وضعها العادي أولاً. ثم أن يكون على دراية واسعة وعميقة بما تنطوي عليه من أسرار وقواعد، وما تختزن من أبعاد وطاقات تعبيرية. ذلك أن اللغة الشعرية وإن كانت مستقاة من معجم اللغة العادية، فإنها تنأى بعيداً عن الاستخدام المعجمي، فهي بما تحمله من رؤى، وأخيلة، ومشاعر، تغدو أداة لخلق جديد، تُشيعُ من المعاني والأبعاد مالا تستطيعه لغة الاستخدام العادي. "فالكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية - وإن كان الشاعر لا يغفل في استخدامه الكلمات هذه الدلالات - وإنما هي تجسيد حي للوجود".<sup>(2)</sup>

وفي هذا التجسيم الحي للوجود لا تكون اللغة الشعرية جافةً مُفرغةً من عبوة الشاعر وزخم الخيال والفكر، إنما يُلبسُها الشاعر من روحه ومواقفه ورؤاه ما يجعلها كفيلة بأداء المعنى وتوصيل الفكرة بطريقة آسرة متميزة، تبتعد عن النثرية، وتخرق الأداء المعجمي إلى أفاق أرحب.

من هنا، نلتقي بموضوع الصلة بين اللغة الشعرية والتجربة، وهي صلة أكيدة لا يمتد إليها الجدل، ذلك أن الكلمة "تمثل الأشياء لا كما هي بل كما يكون وقعها في النفس".<sup>(3)</sup> ويضيف ساسين عساف مؤكداً: "إن اللغة الشعرية غير مستمدة من معجم اللغة ولكن من معجم الحالات النفسية. من هنا فإن هذه اللغة تأخذ الأبعاد الوجدانية، وتتخلّى عن طبيعتها المعجمية المجردة الجامدة"<sup>(4)</sup> وهذا ما حدا بمحمد غنيمي هلال إلى القول بأن اللغة:

---

(1) عساف ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع/ بيروت - (1) لبنان، 1982، ص 15.

(2) الورقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط 3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان 1984 ص 64.

(3) عساف ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص 15.

(4) المرجع نفسه، ص 17.

"رموز حالات نفسية، هي مادة للفكر، فالصوت اللغوي وظيفته عقلية لها دلالتها على الكلام النفسي الداخلي".<sup>(1)</sup>

وبالتالي، فإن هذه الرموز/ اللغة، تختلف في توظيف الشعراء باختلاف تجاربهم، وما تقتضيه طبيعة الحالة النفسية التي يعيشونها لحظة الإبداع. حيث تتوارد الألفاظ على الشاعر بما يُلَبِّي حالته الشعورية، ويستجيب لموقفه النفسي أساساً. يقول مصطفى منذور بهذا الشأن وبشيء من التفصيل: "والذي لا شك فيه هو أن الألفاظ التي يقع عليها الشاعر تأتيه من خلال دوافعه الانفعالية أولاً، ثم من رَجْع صدى الدوافع العقلية ثانياً. وهذه الدوافع هي التي تجعل الألفاظ ممثلة للتجربة، وإن لم يَحِ الشاعر سياحتها. الألفاظ عند الشاعر هي صلب تجربته".<sup>(2)</sup>

ولعله بهذا، قد اتضح بأن للتجربة دورها المحوري في صياغة لغة الشعر وانتقاء مفرداتها. ويُصبح مفهوم الخلق الأدبي متوقفاً على مدى تحكم الشاعر في الأداة اللغوية، وكيفية تطويعها للإفصاح عن مكنوناته وأفكاره، وهذا بما يبيثُ فيها من روحه ومشاعره .

وبذلك ، فإن توفيق الشاعر أو إخفاقه موكول إلى مدى نجاحه في الربط بين المناسبة، أو الحالة النفسية، والمفردات المعبرة عنها. أو بين التجربة الشعورية واللغة المجسّدة لها.

ونقصد بالمناسبة هنا، موضوع العمل الإبداعي، فلكل موضوع تجربته، ولكل تجربة موضوع، بحيث لا يمكن الحديث عنهما منفصلين. وأن ما قيل عن صلة اللغة بالتجربة، هو نفسه ما يقال عن علاقتها بالموضوع. ويصبح نجاح الشاعر متوقفاً على درجة توفيقه في تحقيق المواءمة بين اللغة والموضوع.

بهذا، تتضح خطورة الدور الذي تقوم به اللغة باعتبارها الأداة الأولى في صياغة التجربة، أو بالأحرى، العمل الإبداعي، بالكيفية التي تجعلها: "ذات أهمية غير عادية في دراسة الشعر".<sup>(3)</sup>

وعليه، فإن أي دراسة تتطلع إلى تقييم عمل إبداعي ما، لا بد لها أن تقف أولاً عند هذه الأداة، محاولة الكشف عن أهم خصائصها وظواهرها الفنية، ومدى استيعابها للتجربة

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1982، ص 41 .

(2) منذور مصطفى، اللغة والحضارة، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1974، ص 127-128.

(3) ويلييك رينيه، و وارين أوستن، نظرية الأدب ، ترجمة : نجم الدين صبحي، ومراجعة: حسان الخطيب، ط3، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت - لبنان، 1988، ص181.



ونجاحها في التعبير عن الموضوع. وهو ما سنحاول أن نستجليه في القصيدة المولدية؛ فكيف تعامل شعراء المولديات مع موضوعهم على مستوى اللغة؟ وما درجة توفيقهم في خلق الانسجام والتوافق بين اللغة ومضمون التجربة؟ وهل استوعب المعجم الشعري للقصيدة المولدية ذلك البناء المركب، القائم على تعدد الموضوعات (الوحدات)، من مقدمات، على اختلافها وتعددتها، إلى موضوع المولدية الذي يتوزع بدوره على موضوعين: أحدهما أساس، وهو مدح الرسول (ﷺ). والآخر ثانوي، ويتعلق بمدح السلطان راعي المناسبة ومُحيي الذكرى؟ وإلى أي مدى تحقق الانسجام بين هذا المضمون، واللغة المعبرة عنه؟ وهل كان لطبيعة الموضوع - الدينية - تأثيرٌ في تشكيل المعجم الشعري؟ وما مستوى هذا التأثير؟ وما أهم الظواهر اللغوية والأسلوبية التي ميزت لغة هؤلاء الشعراء .

كل هذا، سأحاول الإجابة عنه من خلال دراسة عنصر اللغة على مستويين: مستوى دراسة المعجم الشعري، ورصد طبيعته والتعرف على مكوناته. ثم دراسة البنية اللغوية في علاقتها بالأداء المعنوي والفني، وذلك على المستويين: الصرفي والنحوي. وتحديدًا، رصد ودراسة أهم الصيغ الصرفية والأدوات النحوية التي كان لها حضورها وتأثيرها القوي في تشكيل المعنى داخل القصيدة المولدية .

## 1- المعجم الشعري

سبق وأن وقفنا على علاقة اللغة بالتجربة الشعرية، وما ينبغي أن يكون من تفاعل وتجاوب لهذه الأداة مع طبيعة الموضوع، والموقف النفسي للذات المُبدعة .

وبحكم أن موضوع المولدية يتجاذبه جانبان أساسيان: الجانب الديني أولاً، لأن هذا الشعر يتناول بالمدح والثناء شخصية دينية هي شخصية رسول الإسلام، محمد (ﷺ) والإشادة بذكرى مولده المباركة . والجانب الثاني، ويتصل بطبيعة الموضوع التقليدي إن صح التعبير مما استدعى لغةً تستجيب إلى حد بعيد لهذه الطبيعة، حيث يكتشف الباحث في الشعر المولدي منذ القراءة الأولى ذلك التعامل التقليدي لهؤلاء الشعراء مع الموضوع، إن على مستوى الشكل، أو المضمون .

على أساس من هذا ، فإن لغة المولدية يمكن أن تُصنّف ضمن قاموسين أساسيين هما: القاموس الديني ، والقاموس القديم .

## 1-1 القاموس الديني

إن القراءة الفاحصة لمعجم القصيدة المولدية تُحيل الباحث مباشرة إلى المرجعية الدينية، ذلك أن اللغة الدينية تُعَمِّرُ القصيدة بشكل لافت للانتباه. ولهذا الجانب ما يبرره، وربما يكفي مبدئياً أن نشير إلى أن الموضوع ديني بالدرجة الأولى.

ويتوزع هذا القاموس على محورين كبيرين، هما: محور اللغة القرآنية. ومحور يتعلق بتلك اللغة التي لها صلة مباشرة بالذات المحمدية كشخصية دينية نبوية. فبحكم هذه الصلة، اكتست مفرداتها مسحة دينية. وهي مفردات يمكن أن تندرج ضمن حقلين أساسيين: حقل يتضمن لغة المعطيات الخاصة لشخصية الرسول (ﷺ)، وآخر يضم لغة المعطيات العامة لهذه الشخصية.

### أ - اللغة القرآنية

ينبغي أن نشير بدايةً - أن القاموس القرآني هو في أصله قاموس قديم. لأن لغة القرآن هي لغة العرب التي كانوا يتداولونها في عصر ما قبل الإسلام. غير أن القصد هنا هو أن هناك مفردات كثيرة التواتر والتداول في النص القرآني، أو أنها تنطوي على معنى ديني. وهي التي سنخصها بمحور اللغة القرآنية.

ومن الطبيعي أن تستلهم القصيدة المولدية كمأ كبيراً من هذه اللغة بحكم موضوعها الذي يتناول بالمدح - أساساً - شخصية النبي محمد (ﷺ)، حامل رسالة الإسلام التي نصّها القرآن الكريم، هذا من جهة. ومن جهة ثانية، فإن الشعراء المسلمين عامة ومادحي الرسول (ﷺ) منهم خاصة، قد اتخذوا من النص القرآني مرجعية أساسية، إن على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون، وقد وجدوا في اللغة القرآنية بما تمتاز به من دقة في التعبير والوصف، وما تحتويه من طاقات تعبيرية، وخصائص موسيقية متميزة، خاصة ما يتصل بالانسجام والتناسق، وكذا التناغم الواضح بين إيقاع الكلمة ومعناها، وغير ذلك من السمات والخصوصيات. لكل هذا، وجد شعراء المولديات في هذه اللغة ما يثرى أساليبهم، ويرتقي بها فنياً، فسعوا إلى معانقة الأسلوب القرآني، وطعموا معجمهم الشعري بمفردات القرآن، بصورة تكاد تكون طاغية في بعض القصائد.

على أن المعجم القرآني يكون أكثر حضوراً في موضوع القصيدة؛ أي في المقطع المتعلق بمدح الرسول (ﷺ) وتعظيم مولده الكريم. حيث يجد الشاعر فرصته لاستلهم اللغة القرآنية.

وخصوصاً، عندما يتعلق الأمر بتعداد مناقب الرسول (ﷺ) وأخلاقه ومآثره، أو بالإشادة برسالة الإسلام وما كان لها من فضل على البشرية، أو عند تعظيم البقاع المقدسة، وما شابه ذلك من المعاني والمضامين التي احتواها هذا المقطع، والتي بدورها مستقاة من المضمون القرآني.

ومن النماذج التي استوحت اللغة القرآنية بشكل واضح، قول ابن زمرك من قصيدته اللامية، مشيداً بالبيئة الحجازية التي كانت مهداً لدعوة الإسلام، وفضاءً ضم أنفاس الرسول (ﷺ). ففازت بذلك الشرف العظيم واكتست قدسية وجلالاً: <sup>(1)</sup>

بمنازلِ الوحي التي قد شُرِفَتْ	قد شَافَهَتْ أعلامُها التَّزْيِلاً
بمَفاهِدِ الإيمانِ والدينِ التي	قد صَافَحَتْ عَرَصَاتُها جَبْرِيلَ
ومُهَاجِرِ الدينِ الحَنِيفِ وأهلِهِ	حيث استَقَرَّ بِهِ الأمانُ دَخِيلاً
دارِ الرسولِ ومَطلَعِ القَمَرِ الذي	إِندَارُهُ ما فَارَقَ التَّكْمِيلاً
يا حُبّاً تلكَ المعالِمُ والرُّبَى	يا حُبّاً تلكَ الطُّلُوعُ طُلُولاً
حيثُ الرِّسالةُ فَصَلَتْ أَحكامُها	لِثَبَّتِ التَّحْرِيمَ والتَّحْلِيلَ
حيثُ الشريعةُ قد رَسَتْ أَرْكانُها	فالنَّصُّ مِنْها يَعْضُدُّ التَّأْوِيلَ
حيثُ الهدى والدينُ والحقُّ الذي	مَحَقَّ الضُّلالَ وأذهبَ التَّضَلُّيلَ
حيثُ الضُّرِيحُ يَضُمُّ أَكْرَمَ مُرْسَلٍ	واجِلُ خَلْقِ اللهِ جِيلاً جِيلاً

فالقارئ لهذه الأبيات - وقد أخذت وفق ترتيبها في القصيدة بصورة متتالية - يلحظ أن المعجم القرآني يعمرها بشكل واضح، وأن الشاعر قد وزع ما 'قتبسه من مفردات القرآن توزيعاً شمل كل الأبيات، باستثناء البيت الخامس. ومن هذه المفردات: الوحي، التنزيل، الإيمان، جبريل، الدين الحنيف، الرسول، النبوة، الحق، المبين، الرسالة، فَصَلَتْ أَحكامها، التحريم، التحليل، الشريعة، الهدى، مَحَقَّ الضلال، التضليل، مرسل، الله.

ومن أمثلة هذا الاستلham للمعجم القرآني، قول الشاعر محمد بن يوسف القيسي منوهاً بمحامد الرسول (ﷺ) ومآثره، ومعظماً لرسالة الإسلام الخالدة: <sup>(2)</sup>

ولهُ لاءُ الحَمْدِ مَعْقُودٌ بِهِ	والكوثرُ المورودُ دونَ زِحَامِ
ومقائِلِهِ المسموعُ فيه عِنايةً	ومَقامُهُ المحمودُ خيرُ مَقامِ

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 477

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد ج2، ص 212 .



مَا كَانَ لِلإِضْلَالِ مِنْ إِظْلَامٍ  
سُبُلَ الْهُدَى لِنُتْهِى ذَوِي الْأَفْهَامِ  
مُتَّجِدَةً بِتَجَدُّدِ الْأَيُّامِ  
وَمُفَصَّلَ لِأَدْلَى الْأَحْكَامِ  
أَوْ مِنْ حَلَالٍ بَيْنَ وَحَرَامِ  
فِي ضِمْنِهِ بِدَعَايَةِ الْإِسْلَامِ  
وَأَبَادَ مَا عَبَدُوا مِنَ الْأَصْنَامِ

لَا حَتَّ بِهِ شَمْسُ الْهُدَايَةِ فَانْجَلَى  
وَلَكُمْ لَهُ مِنْ مَعْجَزَاتٍ أَوْضَحَتْ  
وَأَجْلَهَا الْوَحْيُ الَّذِي إِعْجَازُهُ  
مُتَّضَمِّنٌ كُلَّ الْعُلُومِ بِأَسْرِهَا  
مِنْ وَاجِبِ أَمْرِ الْإِلَهِ بِفِعْلِهِ  
فَدَعَا جَمِيعَ الْخَلْقِ لِلْحَقِّ الَّذِي  
وَأَبَانَ وَاضِحَ نَهْجِهِ وَسَبِيلِهِ

فمن المفردات القرآنية الموظفة في هذا النص: لواء الحمد، الكوثر، مقام، محمود، الهداية، الهدى، الوحي، مفصل الأحكام، الإله، حلال، حرام، الحق، الإسلام، الأصنام.

والملاحظ أن الشاعر قد أحسن توظيف هذه المفردات بما يحقق له الارتقاء بالشخصية المحمدية؛ سواء في علاقتها بالخالق، وما تحظى به من رفعة وسمو، أو في علاقتها بالخلق وما كان لها من فضل عليهم. فمحمد هو (شمس الهداية) التي بددت أشعتها ظلام الجهل والشرك، لتُشيع من بعده نورا وإيماناً، بفضل رسالة الإسلام التي بينت الأحكام وأزست دعائم النهج الصحيح.

ويقترّب يحيى بن خلدون من هذا التناول، حيث يعلو بالمقام المحمدي، ويحد في لغة القرآن ما يسعفه في صياغة المعنى وتأكيده. فيقول: <sup>(1)</sup>

وَرَأَى آيَ بَرٍّ فِي أَثَرِ  
ظَافِرٍ فِي الْعُلَا بِكُلِّ اقْتِرَاحِ  
وَجَلَّ لَيْلَ غِيهِمَ بِالصَّبَّاحِ  
كُلُّ عَاصٍ وَطَائِعٍ بِاجْتِرَاحِ  
يَلْجَأُ النَّاسُ بَيْنَ ظَامٍ وَضَاحِي  
فَوْقَ عَزِّ الْحَبِيبِ مَرْمَى طَمَاحِ  
بِاسْمِهِ وَالْكَلِيمُ فِي الْأَلْوَاكِ

مَنْ رَقَى فِي السَّمَاءِ سَبْعًا طَبَاقَا  
وَدَنَا مِنْهُ قَابَ قَوْسَيْنِ قُرْبَا  
مَنْ هَدَى الْخَلْقَ بَيْنَ حَمْرٍ وَسُودِ  
مَنْ يَجِيرُ الْوَرَى غَدَا يَوْمَ يَجْزَى  
مَنْ إِلَى حَوْضِهِ وَظَلَّ لَوَاةُ  
أَحْمَدُ الْمُجْتَبَى حَبِيبًا وَأَنْسَى  
فِي أَنَا جِيلِهِ الْمَسِيحُ تَلَاةُ

حيث استرشد من القرآن الكريم مجموعة من المفردات مثل: السماء، السبع، الطباق، آي، ربه، قاب قوسين، هدى، الخلق، غي، يجير، يجزي، عاص، طائع، المجتبي، الأناجيل، المسيح،

(1) المقرئ - أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 511.

وبدوره، ابن الخلوف القسطنطيني، يؤكد على عظمة الرسول، ورفعته منزلته، مشيراً إلى علامات التأييد الإلهي، ومظاهر التقديم والتقريب. حيث وجد في حادثة الإسراء والمعراج ما يفي بالغاية. فأتاحت له بذلك الفرصة لاستدعاء اللغة القرآنية التي تناسب المقام، والتي من شأنها أن تعضد العبارة الشعرية، وتمد مديحه بمزيد من العمق والمصداقية، والتأثير في المتلقي. ومنها: أملاك، السماء، فتح، مبین، اللوح، التوراة، الصحف، الذکر، الإنجيل، آي، اسرى، الإله، الحرم، المسجد الأقصى، السدره، جبريل، السبع الطباقي، استوى، الرسل. وذلك في قوله من قصيدته الميمية:

وقد آتت لنُصْرَتِهِ فَتَحَ مُبِينٌ مَخْتَمٌ	وَفِي شَأْنِ أَمْلَاقِ السَّمَاءِ
وَفِي الذِّكْرِ وَالْإِنْجِيلِ آيٌ تُتْرَجِّمُ	وَفِي اللُّوحِ وَالتَّوْرَةِ وَالصُّحُفِ كَمَ بَدَتْ
مِنْ الْحَرَمِ الْمَكِّيِّ حَيْثُ الْمَخِيَمُ	حَبِيبٌ بِهِ أَسْرَى إِلَهُ إِلَى الْعُلَا
إِلَى مُنْتَهَى فِيهِ ابْتِدَاءُ التَّكْرُمِ	إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى إِلَى سِدْرَةِ الْمُنَى
وَجَبْرِيلُ يَخْدُو بِالْبُرَاقِ وَيَعْلَمُ	وَسَارَ وَأَمْلَاقُ السَّمَاءِ تَحْفُهُ
بِهِ أَسْمَعُ الْأَقْلَامَ وَهِيَ تَتْرَجِّمُ	إِلَى أَنْ رَقَى السَّبْعَ الطَّبَاقَ اسْتَوَى
مَقَامَ لَهُ مِنْ قَبْلُ فِيهِ التَّقْدُمُ	فَقَدَّمَ بِالْأَمْلَاقِ وَالرُّسُلِ فِي عُلا
مَقَامٌ بِهِ جَبْرِيلُ فِي الْكَوْنِ يَعْلَمُ <sup>(1)</sup>	وَسَارَ بِهِ جَبْرِيلُ حَتَّى انْتَهَى إِلَى

وإذا كان ابن الخلوف في هذه الأبيات قد استثمر توظيف اللغة القرآنية في خدمة الفكرة وتقوية المعنى، فإننا نُلَفِّيه -أحياناً- يقصد إليها قصداً، إلى درجة تبدو الكلفة واضحة في استدعاء اللفظة القرآنية. على النحو الذي يكشف عنه هذا النموذج من "لاميته"، حيث يقول مادحا الرسول ومعدداً مزايا رسالة الإسلام: <sup>(2)</sup>

وَأَرَاهُ وَجْهَ الْجَمَالِ الْجَلِيلِ	وَاصْطَفَاهُ عَنِ السُّعْوَا، وَاجْتَبَاهُ
وَأَمَامًا وَشَاهِدًا وَوَكِيلًا	وَارْتَضَاهُ مَشْفَعًا وَوَجِيهًا
وَعَلَيْهِ قَدْ أَنْزَلَ التَّنْزِيلَ	وَبِهِ قَدْ دَعَا الْأَنْبَاءَ إِلَيْهِ
شَاهِدًا مَرشِدًا مُبِينًا دَلِيلًا	مُحْكَمًا، صَادِقًا، بَشِيرًا، نَذِيرًا

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 185 .

(2) المصدر نفسه، ص 71 .

قد حَوَى الصُّحُفَ والزُّبُورَ والألُحَا حَ، وحَاز التَّوْرَةَ والإنجِيلَ  
ولا يحتاج الأمر هنا لاستخلاص الأمثلة، فالمعجم القرآني يسجل حضوراً طاعياً،  
بالمستوى الذي تكاد تختفي معه العبارة الشعرية.

وإذا كانت النماذج المتقدمة قد اقتطعت من الموضوع الرئيس للمقصيدة المولدية، فلأن هذا  
القسم يتصل اتصالاً مباشراً بالمرجعية الدينية، والقرآنية خصوصاً، فهو مدح للرسول، وذكرى  
مولده، وكذا رسالة الإسلام على حد سواء .

غير أن هذا التحديد لا يعد صارماً، ولا يمكن أن يشكّل قاعدة ثابتة فهو يمثل - فقط -  
الفضاء الأكثر استقطاباً للغة القرآنية. إذ إن المتفحص لهذا الشعر سيلتقي بنماذج تستلهم  
هذا المعجم سواء في المقطع الأخير من المولدية، وهو المتعلق بمدح السلطان، أو حتى في  
المقدمات. لاسيما تلك التي تتضمن التضرع والتوسل، أو الاعتراف بالذنب وزجر النفس، أو  
الشباب والشيب .

ومما نستدل به في هذا المقام، نموذج للشاعر أبي حمو موسى الزباني، يجمع بين تائب  
النفس والتضرع إلى الله والتماس المغفرة. يقول بعد أبيات في الغزل :<sup>(1)</sup>

أُبْكِي الرُّسُومَ وَأَرْعَى النُّجُومَ  
أَعَاتَبُ نَفْسِي عَلَى زُلَّتِي  
مُسْرِيءَ أَلَمٍ بِذَنْبِ أَدَمَ  
سَأَلْتُكَ يَا خَالِقِي تَوْبَةَ  
خَشِيتُ الْمَعَاصِي بِيَوْمِ الْقَصَاصِ  
وَأَنْتَ رَقِيبِي فِي يَوْمِ الْحِسَابِ  
فَكَمْ قَدْ لَهَوْتُ وَكَمْ قَدْ سَهَوْتُ  
عَلِيمًا بِخَطْبِي يُفَرِّجُ كَرْبِي  
وَلَا بِنِ الْخُلُوفِ فِي السِّيَاقِ ذَاتَهُ قَوْلُهُ :

ضَلُّ سَفْيٍ وَمَا اهْتَدَيْتُ سَبِيلًا  
سَاءَ فَعَلِي وَأَسْوَدُ أَبْيَضُ قَلْبِي

أَقَاسِي الْهَمُومَ مَعًا وَالْخَطُوبَا  
فِي زِدَادِ جِسْمِي ضَنْئِي وَشُحُوبَا  
وَأَجْمَعَ لَمَّا أَسَى أَنْ يَثُوبَا  
فَمَا زِلْتُ لِلْسَّائِلِينَ مُجِيبَا  
إِذَا مَا التَّوَاصِي تَشِيبُ مَشِيبَا  
كَفَى بِكَ يَوْمَ الْحِسَابِ رَقِيبَا  
وَلَكِنْ دَعَوْتُ سَمِيعًا مُجِيبَا  
فَمَا زَالَ رَيِّي يَزِيلُ الْكُرُوبَا

كَيْفَ أَهْدَى وَمَا ابْتِغْتُ دَلِيلًا  
مَا اخْتِيَالِي، وَقَدْ عَصَيْتُ الْجَلِيلًا

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد ج2، ص 163 .



وَاطَعْتُ الْهَوَىٰ وَغَيْرُ جَمِيلٍ      أَنْ أَطِيعَ الْهَوَىٰ وَأَعْصِي الْجَمِيلَ  
وَحَمَلْتُ الذُّنُوبَ حَمَلًا ثَقِيلًا      كَيْفَ أَنْجُو وَقَدْ حَمَلْتُ ثَقِيلًا؟<sup>(1)</sup>

ففي المقطوعتين، نقرأ من الكلمات القرآنية: زلتي، مسيء، ذنب، يتوب، خالق، توبة، مجيب، خشيت، المعاصي، القصاص، النواصي، رقيب، الحساب، السميع، المجيب، العليم، الخطب، الكرب، الرب، ضل، اهتديت، السبيل، أهدي، عصيت، الجليل، أطعت، الذنوب.

وبعد موضوع الشيب من المقدمات التي تصدرت القصيدة المولدية. وهو - بما ينطوي عليه من مضمون - يدفع بالشاعر إلى ضرورة الالتفات إلى المعجم القرآني. لقد وظف الشيب - عادة - على أنه علامة اقتراب الأجل، فهو بمثابة ناقوس الخطر الذي يُنبّه صاحبه لأن يستيقظ من غفلته ويتدارك حاله، والإعداد للأخرة. لذا، فإن من أهم المعاني الشائعة في هذا المقطع ما يتصل بمراجعة النفس، والاعتراف بالذنب، مع تحسيسها بالخطر، وإسداء النصيحة بالمسارعة إلى التوبة. والشاعر في تعامله مع هذه المعاني يجد نفسه منساقاً بكل تلقائية - إلى المورد القرآني، فيستقي منه من المفردات ما يخدم السياق، ويغذي الصياغة الشعرية ويمنحها جانباً من العمق والتأثير. وعن هذا الجانب، نستحضر أبياتاً في حديث الشيب صدر بها محمد ابن يوسف القيسي قصيدته " النونية"، قائلا: <sup>(2)</sup>

أَقْصِرْ فَإِنَّ نَذِيرَ الشَّيْبِ وَأَفْعَامِي      وَأَنْكَرْتُ نِيَّ الْغَوَانِي بَعْدَ عَرْفَانِ  
وَقَدْ تَمَادَيْتُ فِي غِيٍّ بِلاَ رُشْدٍ      وَالنَّفْسُ تَأْمُرُنِي وَالشَّيْبُ يَنْهَانِي  
فَقُلْتُ لِلنَّفْسِ إِذْ طَالَتْ بَطَالَتُهَا      مَهلاً أَلَمْ يَأْنِ أَنْ تُخْشَى أَلَمْ يَأْنِ  
كَمْ مِنْ خُطِيءٍ فِي الْخَطَايَا خُطُوتِ وَلَمْ      تُرَاقِبِي اللَّهَ فِي سِرٍّ وَأَعْلَانِ  
فَلَا تَغْرُوكِ الدُّنْيَا بِرُخْرُفِهَا      فَيَا نَدَامَةً مَنْ يَغْتَرُّ بِالْفَانِي  
وَاسْلُوكِ سَبِيلاً إِلَى التَّقْوَى لِتَقْوَى بِهَا      عَلَى السُّلُوكِ إِلَى جَنَّاتِ رِضْوَانِ

حيث استعان بمجموعة من المفردات القرآنية، منها: الغي، الرشد، تأمر، تنهى، تخشى، الخطايا، الله، تغرّك، الزخرف، الفاني، التقوى، جنات، رضوان. وهي تكاد تتوزع من حيث الدلالة على محورين: محور الضلال، ومحور الهداية، وما يترتب عن كلّ منهما من جزاء، إذ إنّ النفس يتجاذبها سبيلان اثنان: إما سبيل الخطيئة وسوء المصير، أو طريق الفضيلة وحسن المآل.

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنّي الجنّتين في مدح خير الفرقين، ص 67.

(2) ابن خلدون مجي، بغية الرواد ج2، ص 226-227.

والشاعر هنا بصدد تبصير النفس بمسلكتها القديم العامر بالآثام، من جهة. ودعوتها إلى نهج التقوى والنجاة من جهة ثانية. لهذا استقى اللغة القرآنية من حقلين يستجيبان لهذه الثنائية الضدية. وبذلك يكون قد وُفق إلى حد ما في الإفادة من هذا التوظيف القرآني.

وبهذا يتضح أن شعراء المولديات قد استعانوا بالمعجم القرآني في بعض مقدمات القصيدة المولدية، لاسيما تلك التي تنطوي على مضمون ذي صلة بالجانب الديني. وإن كانت استعانتهم في هذا القسم خفيفة إلى حد ما، إذا ما قورنت بمستوى الكثافة التي نسجلها في الموضوع الرئيس .

وهذا ما نلاحظه أيضا في المقطع الأخير الخاص بمدح السلطان. فهو وإن لم يعدم فيه القاموس القرآني حضورا إلا أنه يظل محدودا أيضا. وتأكيدا لهذا الحضور نورد نموذجا للشاعر محمد بن يوسف القيسي خصّ به مدح السلطان الزباني أبا حمو موسى الثاني، يقول فيه: <sup>(1)</sup>

اجل ملوك العصر موسى بن يوسف	حَلَاةُ التَّقَى والجودُ كَهْلًا ونَاشِيَا
وَمَنْ تَكُرَّ التَّقْوَى حُلَاةٌ ودَأْبُهُ	يَكُنْ عَنْهُ رَبُّ العَرْشِ لَا شَكَّ رَاضِيَا
وَمَنْ يَتَوَكَّلْ فِي جَمِيعِ أُمُورِهِ	عَلَى اللَّهِ يُلْفِهُ كَفِيلًا وكَافِيَا
حَمَى حِوْزَةَ الدِّينِ الحَنِيفِ بَعْدَ لِهِ	وَقَامَ بِتَقْوِيمِ الْأُمُورِ مُعَانِيَا

فمن الألفاظ القرآنية الموظفة في هذا النص: التقى، التقوى، رب، العرش، التوكل، الله، كفيلا، كافيا، الدين، الحنيف. وهي شاهد على وجود اللغة القرآنية في هذا القسم من المولدية.

ولنا أن نقع على نماذج أخرى مماثلة تؤكد هذا الجانب <sup>(2)</sup>. وهذا ما يفضي بنا إلى الحكم بأن اللغة القرآنية ماثلة في سائر أقسام القصيدة المولدية، وإن كانت تجلياتها أكثر في الموضوع الرئيس . وأن هذا المعجم قد أمدّ الشعراء بطاقة تعبيرية هائلة، وإن بدّت الكلفة أحيانا

(1) المصدر السابق، ص 192.

(2) من أهم هذه النماذج: مقطع مدح السلطان من مولدية لآبن زمرك شاعر البلاط النصري (اللامية) =

= ابن زمرك، الديوان، ص 479-480.

- (لامية) ابن الخلف القسنطيني شاعر الحضرة الحفصية. الديوان، ص 80.

- (عينية) أحمد بن عبد المنان، الأنصاري، شاعر السلطنة المرينية.

- ابن الأحمر، نثر الجمان، مخطوط، الورقة 89.

على بعض النماذج في توظيف هذه اللغة. وهي كلفة لها تأثير على حساب المعنى، وعلى مستوى العمق في تعبيرهم عن تجاربهم، إذ إن تعلقهم الشديد باللفظة القرآنية يدفعهم إلى السعي في طلبها، وفي ذلك ما يشغلهم - بشكل أو بآخر - عن العناية بالفكرة فيحجب في بعض المواقف حرارة التجربة وفيض الشعور .

## ب- لغة المعطيات الخاصة والعامة للرسول (ﷺ)

لعله من الطبيعي أن يلتقي الباحث في المعجم الشعري المولدي بذلك الكم الهائل من اللغة ذات الارتباط الوثيق بالشخصية المحمدية التي تشكل صلب القصيدة المولدية والمحور الذي تصب فيه سائر أقسامها. أو وحداتها. وتشمل هذه اللغة جملة الصفات والملامح والأخلاق والمآثر المحمدية، وهو ما يصنف ضمن المعطيات الخاصة. وقد تتعلق برسالة الإسلام المقدسة، لما لها من علاقة تصل إلى حد التمازج مع حاملها ومُبلِّغها محمد (ﷺ). كما تندرج ضمن هذا المحور أسماء الرسل والأنبياء، وكذا مفردات البيئة المقدسة، وغيرها مما يدخل ضمن المعطيات العامة للرسول (ﷺ).

أما عن أسماء الرسول (ﷺ)، فقد تداول منها الشعراء عدداً كبيراً، منها ما ورد ذكره في القرآن الكريم، وعرف به الرسول بين أهله حتى من قبل بعثته. ومنها ما يُصنف ضمن أسماء الكنى والصفات التي اقترنت اقترانا مباشرا بشخصه الكريم كـنبيٍّ مرسَلٍ من عند الله .

ويعد اسما "أحمد، ومحمد" من أكثر الأسماء دوراً في هذا الشعر، وربما ما يفسر ذلك أنه (ﷺ) عرف بهما منذ ولادته، ثم لأنهما ارتبطا ببشارة النبوة التي أخبرت عنها الكتب السماوية السابقة، وجاء ذكرها في القرآن الكريم، لقوله تعالى: "وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ".<sup>(1)</sup> وقوله جل شأنه: "وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ".<sup>(2)</sup>

من هنا اكتسب الاسمان صفة الخصوصية والتميز، فكانا أكثر شيوعاً في هذا الشعر.

ومما تمثل به عن هذا الجانب قول لسان الدين بن الخطيب :<sup>(3)</sup>

(1) الصف، آ : 6.

(2) آل عمران، ج - الآية 144.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 475.



وَأَسْتُ نُورًا مِنْ جَنَابِ مُحَمَّدٍ يُجَلِّي الْقُلُوبَ الْغُلْفَ وَالْأَعْيُنَ الرُّمْدَا

وقول أبي حمو جامعا بين الاسمين: أحمد ومحمد: (1)

فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَزُورُ مُحَمَّدًا قَلَائِدُ أَمْرِ قَيْدَتْنِي عَنْ السُّفَى  
لَيْسَ أَخْرَجْتَنِي عَنْ زِيَارَةِ أَحْمَدَ قَرِيبًا وَشَوْقِي لَا يُقَابِلُ بِالْنَّايِ  
ومن هذا قول ابن الخلوف: (2)

وكيف أَخْشَى صُرُوفَ الْحَادِثَاتِ وَلِي بِمَدْحِ أَحْمَدَ تَنْوِيهِ وَتَنْوِيلُ  
فقارئ الشعر المولدي لا يكاد يسجل غيابًا لاسمي: "أحمد ومحمد" إلا نادرًا، بل إنهما قد  
يتكرران داخل القصيدة الواحدة، مثلما هو الحال في مولدية (3) أبي القاسم عبد الله ابن يوسف  
بن رضوان بـ "ميمية" (4) ابن الخلوف، و"نونية" (5) محمد بن يوسف القيسي على سبيل المثال .

وبالإضافة إلى هذين الاسمين، تسجل أيضا تداول اسمي: "طه" و"أبي القاسم" كما في  
قول ابن الخلوف: (6)

وَلَا حَاجَةَ فِي النَّفْسِ إِلَّا امْتِدَاحُهَا أبا الْقَاسِمِ الْهَادِي النَّبِيَّ الْمُعْظَمَا  
وقوله: (7)

فَيَنْهَضُ طَهٌ وَهُوَ يَدْعُو أَنَا لَهَا كَمَا هِيَ لِي، وَاللَّهُ أَعْلَى وَأَعْلَمُ  
والى جانب الأسماء و الكنى المحمدية، وظف شعراء المولديات كما هائلا من الصفات  
التي غدت أسماء تُحيل على شخص النبي محمد (ﷺ). ونميز منها نوعين: المفردة، والمركبة؛ أما  
المفردة فنذكر من أمثلة ما تردد منها بكثرة: الشفيح، الأمين، المنقذ، البشير، النذير، الإمام،  
الصفى، الهاشمي، الأبطحي، النجدي، التهامي.

(1) ابن خلدون يحى، بغية الرواد، ج2، ص 67 .

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص87.

(3) ابن الأحمر، نثر الجمان، مخطوط، الورقة 66 إلى 68.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 35 إلى 66.

(5) ابن خلدون يحى، بغية الرواد، ج2، ص 44 إلى 47.

(6) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 325.

(7) المصدر نفسه، ص 189.

أما عن الأسماء المركبة فتتشكل - غالباً - من صفة مضافة إلى اسم، ومن أشهرها: خير الخلق، سيد الكون، أشرف الخلق، سيد العالمين، علم النبوة، إمام المرسلين، أفضل الخلق، صفوة الخلق، أفضل الأنبياء.

وعن النماذج التي انطوت على هذه الأسماء الصفات، سواء المفرد منها أو المركب فهي من الوفرة بحيث لا تخلو منها قصيدة كثرةً وحضوراً. ويتركز توظيفها غالباً في الموضوع الرئيس، وذلك عند الإشادة بصفات النبي ومآثره وأخلاقه، حيث يجد الشعراء فرصتهم لاستعراض ما أمكنهم من محفوظهم من هذا القاموس المحمدي إن صحت التسمية.

كما يمكن أن توظف هذه الأسماء في مقام التوسل والاستعطاف. وذلك قبل أن يتحول الشاعر من مدح الرسول (ﷺ) إلى مدح السلطان. وقد يؤجل - أحياناً - إلى ما بعد ذلك. وهو السياق الذي تكون فيه الحاجة إلى الاستعانة ببعض أسماء الرسول، خاصة تلك التي تتناغم والمعنى، ومنها: الشفيع، ملاذ الخلق، حبيب الله، المُخَلَّص، منجد الفريق، وما شابهها. ولما كانت النماذج من الكثرة بحيث لا يسعها المقام، فإن التمثيل عن هذا الجانب سيكتفي بنموذج واحد عن كل إمارة ولعل من أبرزها ما نستخلصه من مولدية أبي القاسم عبد الله ابن يوسف بن رضوان، حيث يقول :

لَوْلَا النَّبِيُّ الْهَاشِمِيُّ مُحَمَّدٌ	خَيْرُ الْأَنْامِ شَفِيعُهَا وَإِمَامُهَا
لَوْلَا النَّبِيُّ الْأَبْطَحِيُّ مُحَمَّدٌ	لَمْ تَعْرِفِ الْكُفَّارُ مَا إِسْلَامُهَا
ايقظتْهَا بِهَذَاكَ يَا صُبْحَ الْهُدَى	مِنْ رَقْدَةٍ لَوَبَّتْ بِهَا أَحْلَامُهَا
وَاتَيْتَ يَا عِلْمَ النَّبُوَّةِ صَادِعَا	بِالْحَقِّ تَأْبَى أَنْ يَزِيغَ قَوَامُهَا
وَاتَيْتَ يَا نُورَ الْإِلَهِ مُبَصَّرَا	أَهْلَ الْعِمَايَةِ فَاهْتَدَتْ أَفْهَامُهَا <sup>(1)</sup>

ومنه ما نقف عليه في حائية يحيى بن خلدون شاعر الدولة الزيانية، إذ يقول: <sup>(2)</sup>

وَأَتَى ضَرْبِجَ الْهَاشِمِيِّ مُحَمَّدٍ	اعْفِرْ خَدَيَّ فِي ثَرَى ذَلِكَ الثَّرْبِ
بِحَيْثُ الْهُدَى وَالْوَحْيُ تَبْدُورُوعُهُ	وَأَثَارُ خَيْرِ الْخَلْقِ فِي السَّهْلِ وَالْهَضْبِ
نَبِيِّ الرِّضَا نُورِ الْإِلَهِ صَفِيُّهُ	وَمَخْتَارِهِ الْمَخْصُوصِ فِي الْقُدُسِ بِالْقُرْبِ
هُوَ الْمُصْطَفَى وَالْمُجْتَبَى سَيِّدُ الْوَرَى	وَإِكْرَامِ مَبْعُوثٍ إِلَى الْعَجْمِ وَالْعُرْبِ

(1) ابن الأحرار، نثير الجمان، مخطوط، الورقة 67.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 231.

وعن شاعر الدولة النصرية عبد العزيز بن أبي سلطان، نستحضر قوله : (1)

وَيْمَا أَتَى عَنْ خَيْرٍ مَنْ وَطِئَ الثَّرَى      سُرُّ الْوُجُودِ وَغَيْثُهُ الْمُنْدَقُّ  
خَيْرُ الْوَرَى وَابْنُ الذَّبِيحَيْنِ الَّذِي      انواره في هَذِيهَاتِ تَأَلَّقُ

ويضيف في مقام التوسل والاستعطاف قائلاً :

يَا سَيِّدَ الْأَرْسَالِ غَيْرَ مَدَافِعِ      وَاجِلَهُمْ سَبَقًا وَإِنْ هُمْ اعْتَقُوا  
ارْجُوكَ يَا غَوْثَ الْأَنَامِ فَلَا تَدَعِ      بَابَ الرِّضَا دُونِي يُسَدُّ وَيُغْلَقُ

أما ابن الخلف القسطنطيني، فبعد أكثر الشعراء ترديدا لأسماء الرسول (ﷺ)، وربما يعزى الأمر في هذا إلى أن كل قصائده مطوّلات، منها ما يفوق الثلاثمائة بيت. وهو ما يتيح له فرصة الإفاضة وتتبع التفاصيل في جل المضامين التي يتناولها في مولدياته. ومما نستدل به عن هذه الظاهرة قوله : (2)

محمد، أحمد، النور، الهدى، العلم، الصدر، الحبيب، الشفيع، المشفق، الرأفا

خُلَاصَةُ الْحَقِّ، خَيْرُ الْخَلْقِ، شَمْسُ ضُحَى      الْعَلِيَاءِ، كَنْزُ الْمَعَالِي، الرُّوضَةُ الْأَنْفَا  
أَزْكَى النَّبِيِّينَ، مَبْدَأُ الرُّسُلِ خَاتِمُهُ      أَكْرَمَ بِهِ خَاتَمًا لِلرُّسُلِ مُؤْتَمِنَا  
فَهُوَ الشَّفِيعُ الْوَجِيه، الْمُرْتَضَى كَرَمًا      وَهُوَ الْحَبِيبُ، الْخَلِيلُ، الْمُصْطَفَى شَرَفًا

وما يلاحظ أن هذا الاستحضار المكثف لأسماء والكنى والصفات المحمدية قد أوقع الشاعر في شيء من النثرية، إذ إن استعراضها بهذه الطريقة التكريسية - إن صح التعبير - جرّد الأبيات من حليتها الفنية ونأى بها عن الشعرية .

وحيثما نعيد النظر في هذه النماذج المتقدمة، سنجد أن هذه الأسماء المحمدية بنوعها: المفرد، والمركب تحيل على دلالة الثناء والمدح.

فمن البسيط، نجد على سبيل المثال: المصطفى، المجتبي، المختار، وكلها تنطوي على معنى الصُّفوة والنُّخبة. بل إن هذه الأسماء الصفات تكتسي داخل السياق ما يفيد الصفة المطلقة. ليكون بذلك الرسول هو صفوة الصفوة.

أما عن الأسماء المركبة فأول ما يلفت الانتباه أنها تتشكل من: صفة / مضاف + مضاف

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 116-117 .

(2) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 308.



إليه اسم، أو صيغة تفضيل مضافة إلى اسم. من ذلك مثلاً: خير الأنام، صفوة الخلق، سيد الوري، أفضل مبعوث.

وبهذا، يمكن القول إن هذه الأسماء المحمدية قد شكلت مادة مدحية هامة جداً توسّل بها الشعراء في صياغة صورة متسامية لشخص الرسول (ﷺ). وهذا ما يفسر حضورها بشكل مكثف في النسيج اللغوي للمولديات.

هذا عن لغة المعطيات الخاصة، أما عن لغة المعطيات العامة، فمن مكوناتها، أسماء الرسل والأنبياء، والتي بدورها شغلت حيزاً واضحاً داخل القصيدة المولدية. وقد استدعاها الشعراء في ثلاثة سياقات: سياق المفاضلة بين النبي محمد وسائر الأنبياء في مجال الأحداث والمعجزات. وهذا ما نقف عليه مثلاً في مولدية محمد بن يوسف القيسي حيث يقول: <sup>(1)</sup>

لئن كانَ فَلَقُ الْبَحْرِ قَبْلَكَ آيَةً	لِمُوسَى فَإِنَّ اللَّهَ شَقُّ لَكَ الْبَدْرَا
وإنَّ وَقَفْتَ شَمْسُ النَّهَارِ لِيُوشِعَ	فَقَدْ وَقَفْتَ لِلْمُصْطَفَى تَارَةً أُخْرَى
وَإِذَا كَانَ مَعَ دَاوُودَ سَبَّحْتَ الصُّوَى	فَقَدْ سَبَّحْتَ فِي رَاحَتَيْكَ الْحَصَى جَهْرًا
وإنَّ حَمَلْتَ قَدَمًا سَلِيمَانَ رِيحُهُ	تَرْوُحُ بِهِ شَهْرًا وَتَغْدُو بِهِ شَهْرًا
ففي لَيْلَةٍ أَسْرَى بِكَ اللَّهُ رَاكِبًا	بُرَاقًا يَفُوقُ الْبَرْقَ فِي سُرْعَةِ الْإِسْرَا
مِنَ الْفَرْشِ نَحْوَ الْعَرْشِ أَسْرَى بِعَبْدِهِ	إِلَى الْحَضْرَةِ الْعُلْيَا فَسُبْحَانَ مَنْ أَسْرَى

إلى أن يختم بقوله:

وَكُلُّ النَّبِيِّينَ انْقَضَتْ مُعْجَزَاتُهُمْ وَمُعْجَزَةُ الْقُرْآنِ بَاقِيَةٌ تُقَرَّرَا

حيث استدعى من أنبياء الله: موسى، ويوشع، وداوود، وسليمان. مستعينا بموروثه الديني في الموازنة بين معجزات محمد (ﷺ)، ونظيرتها لدى هؤلاء الرسل، ليثبت أنه (ﷺ) قد حظي بما كان لهم من تكريم. بل إنه فاقهم في معجزتي الإسراء والمعراج، والمعجزة الكبرى، ممثلة في القرآن الذي عهد له الله بالرعاية التامة، وقدر له الاستمرارية والدوام.

أما السياق الثاني، فيتعلق بالتعبير عن الفكرة الصوفية التي تعلو بالحقيقة المحمدية وتجعلها سبباً في كل النبوات، وتعزو إليها الفضل في كل ما حظي به الرسول من تكريم وعناية إلهية. ونمثل لهذا الجانب بقول ابن الخلوف:

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 216-217.

وَنَطَقْنَا بِإِلَهِ سِوَى مَنْ  
مَنْ بِهِ اتَّقَدَّ الْمُهَيَّمِينَ شَيْئًا  
وَحَمَى صَالِحًا بِهِ وَشُعَيْبًا  
وَبِهِ إِسْحَاقُ أَنْبِيلَ وَالْأَسْبَاطُ  
وَلِيَعْقُوبَ بِأَسْمِهِ نَالَ سِرًّا  
وَبِهِ إِدْرِيسُ قَدْ أَجَلُ وَيَحْيَى  
وَكَفَى يَوْسُفًا وَهُودًا وَثُوطًا  
وَبِهِ سَخَّرَ الْإِلَهُ لِدَاوُ  
وَبِهِ لَادُ إِذْ دَعَا زَكَرِيَّا  
وَبِهِ الْخَضِرُ وَالْكَالِيمُ أَعْرَا  
مَنْ بِهِ الرُّسُلُ وَالْمَلَائِكُ لَادُوا

كَوْنُ الْكَوْنِ وَاصْطَفَاهُ رُسُلًا  
وَأَبَاهُ يُونُسًا وَالْخَلِيلَ  
وَسَلِيمَانَ وَالْفَتَى إِسْمَاعِيلَ  
وَهَارُونَ بَلَّغُوا الْمَأْمُولَ  
صَيَّرَ الطَّرْفَ بِالضَّيَاءِ كَحِيلَ  
وَبِهِ إِلْيَاسَ وَالْعَزِيزَ أَنْبِلًا  
وَبِهِ هُودًا وَيُوشَعَ وَالْكَفِيلَ  
دَحْدِيدًا وَطَيْرًا وَثُلُوعًا  
فَأَسْجَبَ الدُّعَا وَكَانَ كَفِيلًا  
وَبِهِ نُوحٌ وَالْمَسِيحُ اسْتُطِيلَ  
فَرَعُوا وَزَدَا وَعِزًّا قُفُولًا<sup>(1)</sup>

فلأجل تعميق المفهوم الصوفي القائل بفضل محمد (ﷺ) على الأنبياء والرسل، احتاج الشاعر إلى توظيف هذا العدد الهائل الذي قارب الثلاثين اسمًا على امتداد تسعة أبيات.

وأما السياق الثالث، فيتصل بمقام التضرع إلى الله والتسبيح بقدرته، حيث يلوذ الشاعر بالمخزون الديني فيستحضر أمثلة عمًا عاشه الأنبياء والرسل من أحداث ومحن، وكيف أن القدرة الإلهية كانت تتدخل لإغاثتهم وتخليصهم من الكرب الشديد، فيقتضي منه هذا المضمون توظيف عدد من تلك الأسماء النبوية، ليكون هذا المضمون توطئة لطلب الحماية الإلهية والتماس العفو والمغفرة أملا في الخلاص والنجاة. ومن أبرز النماذج المجسدة لهذا الجانب، قول أبي حمو موسى الزباني :

إِنِّي دَعَوْتُكَ جُنْحَ اللَّيْلِ يَا أَمَلِي  
يَا كَاشِفَ الضَّرِّ عَنْ أَيُّوبَ حِينَ دَعَا  
أَنْتَ الْمُنَجِّي لِنُوحٍ فِي سَفِينَتِهِ  
يَا مَنْ وَقَى يَوْسُفَ الصَّدِيقَ كُلَّ أَدَى  
أَجَابَ يَعْقُوبَ لَمَّا أَنْ بَكَى وَشَكََا  
أَنْجَى مِنَ النَّارِ إِبْرَاهِيمَ حِينَ رُمِيَ

دُعَاءَ مُبْتَلٍ هَلْ بِالْعَفْوِ مُنْتَهَجٍ  
قَدْ مَسَّنِي الضَّرُّ فَكَشِفْ كَرْبَ كُلِّ شَيْءٍ  
وَمُخْرِجُ يُونُسًا مِنْ ظِلْمَةِ اللَّجَجِ  
لَمَّا رَمَوْهُ بِجُبٍّ ضَيِّقٍ حَرَجٍ  
وَجَاءَهُ مِنْهُ لُطْفٌ لَمْ يَخْلُهُ يَجِي  
فِيهَا وَعَادَتِ سَلَامًا دُونَ مَا وَهَجِ

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 72-73.

يَا مَنْ تَكْفُلُ مُوسَى وَهُوَ مُنْتَبِذٌ      بِالْيَمِّ فِي جَوْفٍ ثَابُوتٍ عَلَى لُجَجٍ  
يَا مَنْ كَفَى الْمُصْطَفَى كَيْدَ الْأَلَى كَفَرُوا      إِذْ جَاءَهُمْ بِكِتَابٍ غَيْرَ ذِي عَوَجٍ<sup>(1)</sup>

وللملاحظة، ينبغي أن أشير إلى أن أسماء الرسل قد وردت أيضا في سياق آخر، لكن انفراد به ابن الخلوف فقط، ويتعلق بقصة الإسراء والمعراج. إذ نلفيه الوحيد الذي عمَدَ إلى الإطالة وتتبع تفاصيل القصة كما وردت في السيرة النبوية، وكيف أن الخلق في ذلك اليوم العظيم يلوذون بالأنبياء والرسل، واحدا تلو الآخر إلى أن يَنْتَهُوا إلى المخصوص بالشفاعة محمد(ﷺ).  
وبذلك يجد مجالا مناسباً لتوظيف هذه الأسماء.

ولعل في الأمثلة المتقدمة ما يؤكد مشاركة أسماء الرسل والأنبياء في تشكيل المعجم الديني داخل القصيدة المولدية. وقد وظفت كما تبين بما يحقق التعظيم والإكبار للشخصية المحمدية، فشكلت بذلك أداة هامة في إثراء غرض المولدية.

ومما يندرج ضمن لغة المعطيات العامة، أسماء البقاع المقدسة، التي تضيف موردا ثرا للقاموس الديني. وقد اكتسب مضمونها الديني من ارتباطها الوثيق بالشخصية المحمدية ورسالة الإسلام. فضلا عما تمثله تلك المواطن من إرث ديني سابق. لذا شكلت مفرداتها أداة لغوية هامة في البناء الفني لشعر المولديات، وأسهمت بشكل بارز في البوح ببعض ملامح وظلال التجربة الشعورية، لا سيما في مقام التشوق إلى البيئة الحجازية وتمنيّة النفس بزيارتها. وهو شوق لا ينفصل أبداً عن مَصَبِّ الحنين الأصلي، ممثلاً في الذات المحمدية، ذلك أن تلك المواطن تشكل بديلاً ومكافئاً موضوعياً للرسول(ﷺ)، وأن امتداحها، أو التعبير عن اللفتة والحرقة إلى زيارتها هو امتداح وعطش إليه(ﷺ).

وعلى هذا، يتضح أن لغة البيئة المقدسة تتوزع أساساً على مجالين في المولدية، إما في مقطع التشوق للبقاع، أو في مجال مباركتها وتعظيمها. أو أن يجمع الشاعر بينهما معاً، مثلما نقرأ في "لامية" ابن زمرك حيث يقول:<sup>(2)</sup>

يَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَعْرَسُ لَيْلَةً      فَأَشُمُّ حَوْلِي إِذْ خَرّاً وَجَلِيلاً  
أَوْ ثَرُونِي يَوْمًا مِيَاهُ مَجْنَّةٍ      وَيَشْرِي طَرْفِي شَامَةً وَطَفِيلاً  
وَأَحُطُّ فِي مَثْوَى الرُّسُولِ رَكَائِبِي      وَأَبِيتُ لِلْحَرَمِ الشَّرِيفِ نَزِيلاً

(1) ابن خلدون يحیی، بغية الرواد، ج 2، ص 152.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 477.



إلى أن يقول:

يا حَبْدًا تَلِكُ الْمَعَالِمُ والرُّبَى      يا حَبْدًا تَلِكُ الطُّلُولُ طُلُولًا  
حيث استخدم من هذه المفردات: مياه مَجَنَّة، شامة، طفيل، مئوى الرسول، والحرم الشريف. وفي "نونية" الشاعر محمد بن يوسف القيسي ثلثي كل مفردة من مفردات البيئة تنضج بأنات الحنين ولسعات الشوق، بما أفاض عليها من ذاته وروحه. لقوله متغزلاً بتلك البقاع على الطريقة الصوفية: <sup>(1)</sup>

ذكر الحمى فتضاعفت أشجائهُ	شوقًا وضاق بسرّهِ كِثْمائهُ
ويشوقهُ مرُّ النسيم إذا سرى	من نحو طيّبة طيّبًا أزدائهُ
أثرى أرى وادي العقيق ورامة	ويُلوح لي رثدُ الحجاز وبائهُ
وأعابنُ الحرم الشريف تنجلي	عن قلب صَبٍّ مُدْنِفٍ أشجائهُ
وأطوفُ بالبيت العتيق ويعتلي	بي لآسِلَامِ الرُّكنِ شاذرٍ وإنهُ
من لي بزوّرة روضة الهادي الذي	رحمَ الوجُودَ ببغثهِ رُحمائهُ

فنحن نقرأ في هذه الأبيات من أسماء البيئة الحجازية: طيبة، وادي العقيق، رامة، الحجاز، الحرم الشريف، البيت العتيق، الركن، والروضة الشريفة .

وبصورة غير مباشرة، يعرب أبو القاسم العزفي عن أمله وتطلعه إلى زيارة معالم تلك البيئة الطاهرة، من خلال مباركته وتهنئته لمن فاز بشرف تلك الزيارة، فيوظف من أسماء تلك الأماكن: طيبة، السفح، مئى، الصفا، البيت، الحمى، الحجز. وذلك في قوله: <sup>(2)</sup>

فَطَوَيْ لِمَنْ حَلَّ فِي طَيْبَةٍ	وعرّسَ بالسَّفْحِ منها الحمُولَ
وَنَالَ الْمئى فِي مئى عِنْدَمَا	نَّوَى بِالْمَنَازِلِ منها نَزُولَ
واصفى الضمائرَ نحو الصفا	يؤمّل للوصل فيه الوُصُولَ
وجاء إلى البيت مُسْتَبْشِرًا	لِيُطَهَّرَ بِالْأَمْنِ فيه دُخُولَ
وطافَ ولَبَّى بِذَلِكَ الحمى	وَنَالَ مِنَ الْحَجَرِ قَصْدًا وَسُؤُولَ

ويضيف ابن الخلوف في "عينيته" حشدا من هذه الأسماء. ونظرا لطول هذا النموذج الذي

(1) ابن خلدون يحى، بغية الرواد، ج2، ص 44.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 15.

يتعدى الثلاثين بيتاً<sup>(1)</sup>، سنكتفي برصد تلك المفردات، على ألا نكرر ما سبق ذكره. ومنها: سلع، الجزع، العذيب، بارق، سرحة الشاطئ، النادي، رابع، خليص، مروة، الركن اليماني، الوادي المقدس، الركن الشامي، وسط المقام، الحطيم، زمزم، مسجد الحنيف، عرفات، المشعر، وادي الغزالة، سفح المفرج، باب السلام.

وعلى هذا، يتبين أن شعراء المولديات قد وجدوا في عنصر الشوق إلى المواطن الحجازية والإشادة بفضلها مجالا لتوظيف أسماء تلك البيئة المقدسة. التي كما يبدو كان لها دورها الذي لا ينبغي تغييبه في تغذية المعجم الشعري للقصيدة المولدية.

وقبل أن نتخطى الحديث عن القاموس الديني ينبغي أن نشير إلى حضور المعجم الصوفي، لاسيما عند التنويه ببعض السمات والملاحم الحمديدية التي استوحاها الشعراء من المرجعية الصوفية. حيث جادت عليهم بمفردات مكنتهم من التعبير عن تلك المضامين الصوفية التي تعلقو بشخص الرسول (ﷺ) إلى أرفع الدرجات والرُتب. ومن أكثرها دورانا في هذا الشعر: النور، ومتعلقاته، كالسراج، البدر، الأنجم، الشمس، المصباح. ومنها أيضا: علة الكون، نكتة الدهر، السر، المظهر، الافتتاح، الغاية، الوجد، الطرب، الشوق، الجوى، الحرقه، اللقاء، الذكرى، الحادي، الحجة، الرجاء، التوسل، زهرة الغيب، معنى النور، قطب، أول، آخر، القبل، البعد، السر، الكتم، الحبيب، الوجود، التكرّر، المقامات، حجاب، الخفاء، التجلي، العلائق، الذوق، العلم، الأصل، الجوهر، الفرد، المقالات، السكر، روح العوالم، مبدأ الروح، نقطة الروح، ذات الجمال، عين الكمال، الفيض.

ومن النماذج التي أفادت من هذا المعجم، قول يحيى بن خلدون معظما الذات الحمديدية:<sup>(2)</sup>

سِرُّهُ بَيْنَ غَايَةِ وَافْتِتَاحِ	سَيِّدُ الْكَوْنِ مِنْ سَمَاءٍ وَأَرْضٍ
النُّورُ كُنْهُ الشُّكَاةِ وَالْمُصْبَاحِ	زَهْرَةُ الْغَيْبِ مَظْهَرُ الْوَحْيِ مَعْنَى
مُصْطَفَى اللَّهِ مِنْ قُرْنَشِ الْبَطَاحِ	آيَةُ الْمَكْرُمَاتِ قُطْبُ الْمَعَالِي
آخِرُ الْمُرْسَلِينَ بَعَثَ نَجَاحِ	أَوَّلُ الْأَنْبِيَاءِ تَخْصِيصُ زُلْفَى

وتضيف "تائية" ابن الخلوف إلى ما ورد في هذا النموذج، مصطلحات صوفية أخرى

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 350 إلى 353.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 511.

تَضْمَنُهَا قَوْلُهُ مُعَدَّدًا صِفَاتِ الرَّسُولِ (ﷺ). (1)  
 الْأَحْلَمُ، الْعُرْوَةُ الْوُثْقَى الَّذِي عَظُمَتْ  
 رُوحُ الْعَوَالِمِ مَبْدَأَ رُوحٍ تُقْطَرُهَا  
 إِكْسِيرُ كَنْزِ الْمَعَالِي عِنْدَ جَوْهَرِهَا  
 ذَاتُ الْجَمَالِ، جَمَالُ الذَّاتِ عُنْصُرُهُ  
 نُورُ الْجَلَالِ، جَلَالُ النُّورِ طِينَتُهُ  
 عَيْنُ الْكَمَالِ، كَمَالُ الْعَيْنِ جَوْهَرُهُ

بِهِ الْمَقَامَاتُ فَضْلًا وَالْمَقَالَاتُ  
 نَجْمُ الْهُدَى نَشَاتٌ مِنْهُ السَّعَادَاتُ  
 فَمَجْدُهُ الدَّرُّ وَالْأَكْوَانُ لُبَّاتُ  
 مِصْبَاحِ نُورٍ لَهُ الْجُثْمَانُ مِشْكَاةُ  
 يَا كَمْ سَقَتْهَا مِنَ التَّسْنِيمِ فَيَضَاتُ  
 فَرْدٌ لَذَا لَمْ تَكُنْ فِيهِ انْقِسَامَاتُ

أما مولدية الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان، فتعمرها اللغة الصوفية بشكل بارز حيث  
 تتوزع على سائر أقسام القصيدة، لكنها أكثر وجوداً في المقدمة، والتي نورد منها قوله:

الْقَلْبُ يَغْشَقُ وَالْمَدَامُ تَنْطِقُ  
 إِنْ كُنْتُ أَكْثَمُ مَا أَكُنُ مِنَ الْجَوَى  
 وَتَذَلُّ لِي عِنْدَ اللَّقَا وَتَمْلُقِي  
 فَلَكُمْ سَتَرْتُ عَنِ الْوُجُودِ مَحَبَّتِي  
 وَلَكُمْ أَمَوَهُ بِالطُّلُولِ وَبِالْكُنَى  
 ظَهَرَ الْحَبِيبُ فَلَسْتُ أَبْصِرُ غَيْرَهُ

بَرَحَ الْخَفَاءُ فَكُلُّ عَضْوٍ مَنْطِقُ  
 فَشُحُوبٌ لَوْ نِي فِي الْفَرَامِ مُصَدِّقُ  
 إِنْ الْمُحِبُّ إِذَا دَنَا يَتَمَلَّقُ  
 وَالْدَمْعُ يَفْضَحُ مَا يُسِرُّ الْمَنْطِقُ  
 وَاخْوَضَ بَحْرَ الْكُتْمِ وَهُوَ الْأَلْيَقُ  
 فَبِكُلِّ مَرْنِي أَرَى يَتَحَقَّقُ (2)

فأغلب مفردات هذه المقطوعة مستمد من المعجم الصوفي، وهي -المقطوعة- مقطوعة  
 من مقدمة مطولة لهذه المولدية، تمتد عبر أربعة عشر بيتاً آخر يوظف فيها الشاعر من لغة  
 الصوفية: الوجود، التكثر، المقامات، الحجاب، الستر، التجلي، السر، الرتبة، المطلق، العلائق،  
 الذوق، العلم، وغير ذلك من المصطلحات والرموز الصوفية التي نجدها ماثلة في هذه  
 القصيدة، وغيرها من القصائد الأخرى. مما يدلنا على مشاركة لغة المتصوفة في صياغة الشعر  
 المولدي.

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنيتين، في مدح خير الفرقين، ص 271-272.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 115.



## 2- القاموس القديم

إذا كان قد تم لنا الحديث عن القاموس الديني بأقسامه، واتضح من خلاله مدى إسهامه الواسع في تشكيل المعجم الشعري للمولديات، فإن للقاموس القديم كذلك نصيبا وافرا من هذا الإسهام؛ وذلك مرتبط - كما أسلفت بداية - بطبيعة الموضوع التقليدي، وبالأسلوب الكلاسيكي الذي انتهجه الشعراء في بناء القصيدة، إن على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون. فكانوا أوفياء أشد ما يكون الوفاء للطابع التقليدي في التعامل مع الموضوع. وقد مثلت اللغة وجها من وجوه هذا التقليد. إذ إن القارئ لهذا الشعر لن يلقى كبير عناء في استخلاص تلك المفردات التي استقاها الشعراء من محفوظهم للشعر القديم، بل إننا نلتقي أحيانا بمفردات موهلة في القدم، تجنح كثيرا إلى الغرابة والغموض، بالكيفية التي تُلزم القارئ في كثير من الحالات بأن يستعين بالقواميس مستفهما عن دلالاتها ومعانيها.

ويتوزع القاموس القديم على سائر أقسام القصيدة المولدية، شأنه في ذلك شأن القاموس الديني. لكن توظيفه يتركز أكثر في تلك المقدمات التقليدية، خاصة منها: الطللية والغزلية، وكذا مقطع الرحلة. حيث يجد الشاعر فضاءً ملائما يستدعي استخدام اللغة القديمة. فنقرأ في هذه المقدمات عن: الصحراء، الضيافة، المفازة، الرمال، اللوى، المربع، الحمى، الأطلال، الرسوم، السراب، العرصات، الآرام، الكناس، العرين، المراتع، الرند، الخزام، الشيخ، البان، الأثل، البشام، الأيكة، الهديل. وغير ذلك من مفردات البيئة العربية القديمة، بفضائها، ونباتها، وحيوانها. ونقرأ في مقطع الغزل عن: الطيف، الوصل، الهجر، الضنى، العبرة، النحيب، الشجن، العذول، السهد، الوشاة، الهيام، النوى، الصبابة. وما شابه ذلك.

ومن لغة الرحلة: الركب، الحادي، الطعائن، السرى، الوعساء، الحزون، النجائب، الأينق، العيس، وسائر أسماء الإبل الدالة على صفاتها.

كما كان لغة الحرب القديمة مجال في الصياغة الشعرية، ونشير إلى أنها اختصت بالمقطع الأخير للمولدية، والمتعلق بمدح السلطان. حيث تتاح الفرصة - عند تمجيد السيرة الحربية لقائد البلاد - لاستدعاء المفردات القديمة للحرب ومتعلقاتها، مثل: الوغى، يوم الطعان، الدروع، الزرد، الذوابل، القنا، الأسل، النصول، الرماح، المثقف، الحسام، الصقيل، المرهف، العضب، الصاهلات. وغير ذلك مما يعرف من أدوات الحرب القديمة.

ومن أهم ما نستدل به من القصائد التي استلهمت بشكل بارز مفردات القاموس القديم،

مولدية الشاعر عبد الرحمن بن خلدون، التي رفعها إلى السلطان أبي عنان المريني في مولد عام 762هـ. (1) لاسيما في المقدمة التي جمع فيها بين الطلل، الغزل، والرحلة، ونقتطع منها قوله: (2)

أَسْرَفَنَ فِي هَجْرِي وَفِي تَغْزِيْبِي  
وَأَبَيْنَنَ يَوْمَ الْبَيْنِ مَوْقِفَ سَاعَةٍ  
لِلَّهِ عَهْدُ الظَّاعِنِينَ وَغَادَرُوا  
غَرَبَتِ رِكَائِبُهُمْ وَدَمَعِي سَافِحٌ

ومنها:

أَهْفُو إِلَى الْأَطْلَالِ كَأَنَّ مَطْلَعًا  
عَبَّثَتْ بِهَا أَيْدِي الْبَلَى وَتَرَدَّدَتْ  
وقوله: (3)

يَا سَائِقِ الْأَظْغَانِ تَعْتَسِفُ الْفَلَاحَ  
مُتَهَافِتًا عَنْ رَحْلِ كُلِّ مُذَلِّ

ثم يميل أكثر في الموضوع الرئيس إلى اللغة الدينية، ليعود بنا ثانية إلى القاموس القديم في القسم الخاص بمدح السلطان، والذي نورد منه قوله مشيدا بالسيرة الحربية للحاكم: (4)

سَائِلٌ بِهِ طَامِي الْعُبَابِ وَقَدْ سَرَى  
تُهْنِيهِ شُهْبُ اسِنَّةٍ وَعَزَائِمُ

فمن المفردات القديمة التي استقاها ابن خلدون في هذه المولدية (5): الهجر، عبرة، نحيب، البين، الظاعنين، الصبابة، الوجيب، الركائب، سافح، ناقع، الغلة، العتب، العدل، الصب، الملام، الجوى، الأطلال، كناس (بيت الظبي)، ريب (الغنم التي تربي في البيوت لألبانها)، أيدي البلى، العطف، الخطوب، المعاهد، المتيم، الغض، الطرف، الرقيب، الأظعان، تعتسف، الفلا، الأساد

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة، ج3، ص 508.

(2) المصدر نفسه، ص 508.

(3) المصدر نفسه، ص 509.

(4) المصدر نفسه، ص 510.

(5) المصدر نفسه، ج3، ص 508 إلى 510.

(السير بالليل)، التاويب (السير بالنهار)، الرحل، المذل (الناقة السهلة الانقياد)، الأين، اللغوب (التعب الشديد)، الصبأ، الجنوب، شعوب، عطفت، اللبانة، الحوب (الإثم)، الانضاء (الهزال)، النجيبة (الناقة القوية السريعة)، خبب (ضرب من العدو)، النيب (الناقة المسنة)، رثم، الحادي، الركب، المغنى، البید، الخيل العوابس، مثار النقع، السبيب (شعر الذنب والناصية من الفرس)، خوار العنان (سهل الانقياد، سريع)، طامي العباب، سرى، تزجي، الأسنة، المعصوب (المتوج)، الطارف، التالد.

وعن المولديات الزبانية تمثل " بميمية" <sup>(1)</sup> محمد بن يوسف القيسي، التي استهلها بمقدمة في الغزل والرحلة، جمعت كثيرا من مفردات القاموس القديم، ومنها قوله : <sup>(2)</sup>

كَمْ رَمَتْ كَثْمَانَ الْهَوَى فَوْشَى بِهِ      جَفَنَ يَنْمُ بِكَلِّ سِرِّ يُكْتَمُ  
جَفَنَ تَحَامَى وَرَدَّهُ طَيْرَ الْكَرَى      لَمَّا جَرَى دَمْعًا يَمَازِجُهُ دَمٌ

فاجتمع له من القاموس الغزلي القديم، وكذا الرحلة ضمن هذا القسم من القصيدة : فصيح، أعجم، الصب، رُمْتُ، وَشَى يَنْمُ، يَكْتَمُ، تَحَامَى، الْوَرْدُ، الْكَرَى، الصبابة، الوصل، الهجران، علقم، مُتَيَّم، الصبأ، تُسَلَّى، تنسم (الريح : تتحرك)، النوى، المعنى، تحمّلوا، المطي، الحمى، يشب، يضر، جمر الغضا، اللبانة، البیداء، الركاب، تُثْهِمُ، السرى، مغنى.

وحين يصل الشاعر إلى مدح السلطان يجد ضالته في اللغة القديمة، خاصة ما يتعلق منها بلغة الحرب وأدواتها. ومما نورده في هذا المقطع قوله : <sup>(3)</sup>

أَعْدَدْتَ لِلْأَعْدَاءِ عُدَّتَهَا الَّتِي      بِسِلَاحِهَا يُلْقَى الْعَدُوُّ فِيْهِ زَمْ  
فَكَأَنَّمَا تِلْكَ السُّيُوفُ بِوَارِقٍ      تُغَرَّى فَتُغْمَدُ فِي الْعَدُوِّ وَتُدْغَمُ  
وَكَأَنَّمَا تِلْكَ الذُّوَابِلُ أَغْصُنُ      وَيَكُلُّ عَالِيَةً سَنَانٌ لَهُ نَدَمٌ

وهو مقطع طويل شغل ثلث القصيدة، وظف فيه الشاعر من المفردات: السجايا، العطايا، سمك السماك، مؤثل، البوارق، تُغْمَدُ، تدغم، الذوابل، السنان، لهزم، القسي، الأهلة، الشهب، الأسهم، العاديات، السرب، السابح، الضيغم، تُزْدِي، الهزير، الكريهة، الضيغم، المُهَج، السُمُر. أما عن مولديات القصر الغرناطي، فتستوقفنا " لامية" <sup>(1)</sup> ابن زمرك التي تنطوي على

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 169 إلى 178.

(2) المرجع نفسه، ص 169.

(3) المرجع نفسه، ص 176.



كَمَ كبير من اللغة القديمة، لا سيما في القسم الأول منها، والذي جمع بين الغزل والرحلة، وكذا في المقطع الأخير الذي ركز فيه الشاعر على استدعاء لغة الحرب.

فالقارئ لهذه المولدية يلتقي بمفردات مثل: البرق، معتل، النسيم، سرى، دوحة، أيكة، رتعت، الظباء، معرّس، مقيل، العارض، المصقول، الرّيم، الجوّذر، متبول، الجوى، الطلول، المتيم، مطلول، عاذل، أفند، الصبابة، الغلائل، واصلة الهذيل، السُّحرة، الشجو، الوجد، الركب، الأنضاء، رعي، الفلاة، ضوامر، القسي، يذرعن، البید، الرّحال، الكلّال، شَمول، إذخر، الوخد، المفاضة، الوغى، الحسام، أمحل، وشجت، الغمد، المرهف، المصفد، العضب، العسجد، سمر القنا، النّصُول، الأسل المثقف، الزرد، الرماح، يوم الطّعان .

وفي مولديات ابن الخلوف تشيع اللغة القديمة شيوعاً لافتاً للانتباه، وهي من المطلولات، بحيث لا يتسع المقام لرصد ما تحتويه من مفردات القاموس القديم وحسبنا -بذلك- أن نحيل على مولديتين، من باب التمثيل، وهما: "البائية" <sup>(2)</sup>، و"الميمية" <sup>(3)</sup>.

على أن ما يمكن تسجيله بالنسبة لمولديات ابن الخلوف قياساً بغيرها لدى شعراء الإمارات الأخرى، أنها أكثر إغراقاً في طلب تلك اللغة الموغلة في القديم، أو بالأصح، في اقتناص غريب اللغة على شاكلة ما نجد في القصيدتين المذكورتين. فمن الميمية نقتطع قوله: <sup>(4)</sup>

يَمِينًا لَأَطْوِي شَقَّةَ الْبِيدِ مُسْرِعًا	بَحَرْفٍ لَهَا مِثْلُ الرِّيَّاحِ هَبُوبٌ <sup>(5)</sup>
غَدَا فِرَّةً، كَرَمَاءَ، عَوَجَاءَ، جَسْرَةً	جُمُوعَ، عِلْنَدَاةَ، قَلُوصَ، رَكُوبٌ <sup>(6)</sup>
شَمَرْدَلَةً، قَوْدَاءَ، عُنْسَ، شَمْلَةً	أَمُونٌ، صَلْخَدَاةَ، صَمُوتَ، لَعُوبٌ <sup>(7)</sup>

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 475 إلى 480 .

(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ص 407 إلى 417.

(3) المصدر نفسه، ص 319 إلى 346.

(4) المصدر نفسه، الديوان، ص 323-324.

(5) جَرَفَ: الناقة الصلبة القوية.

(6) غَدَا فِرَّةً: الناقة السريعة، والتي تميل إلى السواد. كرماء: مستديرة، عوجاء: ضامرة. جسر: شجاعة. جُمُوعَ: عظيمة. عِلْنَدَاةَ: متأبئة صعبة الانقياد. قَلُوصَ: فتية.

(7) شَمَرْدَلَةً: سريعة. قوداء: الطويلة الظهر والعنق. عنس: قوية. شملة: سريعة. أمون: مأمونة العتار. صلخداء: أو الصلخلام: الشديدة القوية.

صموت: كثيرة الصمت، لعوب: رشيقة الحركة، خفيفة.

مُكَلِّمَةُ الْعَشُونِ مَهْصُومَةَ الْكَلَا تَحْبُ كَايِمٌ فِي الْفَلَاحَةِ يَسْرِبُ<sup>(1)</sup>

وقوله من البائية في مقطع الرحلة، واصفا الناقة: <sup>(2)</sup>

أَعْدُ لِمَنْ يَخْشَاهُ جَيْشًا عَرْمَرَمًا	وَأَغْشَى حَمَى لَيْلَى وَإِنْ كَانَ قَيْسُهَا
وَعَوَجَاءَ مُرْتَانًا وَقَلْبًا مُصَمَّمًا <sup>(3)</sup>	وَلَمْ أَتْلُبْ إِلَّا سَهَامًا مُفَوَّقًا
طَمُوحًا مَرُوحًا أَغْوَجِيًّا مُطَهَّمًا <sup>(4)</sup>	وَأَشْهَبَ يَعْبُوبًا طَمْرًا مُضْمَرًا
أَقْبُ، غَلِيظُ السَّاقِ أَجْرَدُ صَلْدَمًا <sup>(5)</sup>	أَشْمُ لَجِيبُ الْمَتْنِ، أَعَيْنُ سَابِحًا
طَوِيلُ الشَّوَى وَالذَّيْلُ أَغْدَفُ شَيْظَمًا <sup>(6)</sup>	قَصِيرُ الْمَطَى وَالرَّسْغُ، أَتْلَعُ، صَافِنًا

فما أشبه هذا الشعر بشعر الأعشى، وعبيد بن الأبرص في وصف الناقة، وما أقرنا من شعر امرئ القيس في وصف الفرس، كما في النموذج الأول. فالقراءة الأولى لهذه الأبيات لاشك تحيل القارئ مباشرة على الشعر الجاهلي، بل ربما صح لنا أن نقول على أكثر نماذجه إيغالا في اعتماد حوشي اللغة.

وبهذا يتضح للقارئ أن للقاموس القديم مشاركة واسعة في النسيج اللغوي المولدي. وأنه يتوزع على مساحة كبيرة من فضاء القصيدة المولدية. كما تأكد حضور اللغة الحوشية، لاسيما في المقدمة الطللية، ومقطع الرحلة. ولم ينفرد ابن الخلوفا بهذه الظاهرة، إنما كان - فقط - أكثر إيغالا وتكلفا؛ فلنا أن نعود على سبيل المثال إلى "ميمية"<sup>(7)</sup> أبي القاسم عبد الله بن رضوان الفاسي. أو إلى "بائية"<sup>(8)</sup> عبد الرحمن بن خلدون، للتأكد من صحة هذا الحكم.

(1) مكلمة: كثيرة لحم الوجه. العشون، أو العتون: القوية، مهصومة الكلا: كناية على قوة الأسنان. تحب: ضرب من السر، وهو المراوحة بين اليدين والرجلين. الأيم: الحية. يسب: معناه المكان، حيث تنتقل ناقته.

(2) المصدر نفسه، ص 409-410.

(3) السهام المفوقة: المشقوقة الرأس، حيث يقع الوتر.

(4) أشهب يعبوب: الفرس السريع الطويل. طمرا: الفرس الجواد الطويل. الطموح: رافع اليدين. المروح: ذو انفراج بين الرجلين.

(5) أعين: سريع، حسن في النظر. سابح: سريع. أقب: ضامر البطن، دقيق الخضر. أجرد: قصير الشعر. صلد: شديد الحافر.

(6) قصير المطى: قصير الظهر، الرسغ: المفصل ما بين الساق والحافر. أتلع: طويل العنق. صافنا: قائم على ثلاثة قوائم. الشوى: الأطراف.

(7) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 66.

(8) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة، ج 3، ص 508-509.

أما وقد تم التعرف على مواصفات المعجم الشعري ومكوناته في القصيدة المولدية، فقد بقي الحديث عن طبيعة هذا المعجم من حيث الرقة والجزالة. وبهذا الشأن يمكن القول، إن اللغة من هذه الزاوية قد تراوحت بين الرقة والجزالة، والليونة والقوة بما يستجيب للموقف النفسي، أو لطبيعة الملمح الذي يعالجه الشاعر في الشخصية التي هي موضوع المدح. سواء تعلق ذلك بالرسول (ﷺ)، أو بالسلطان الحاكم.

ففي مقام الإشادة بأخلاق الرسول (ﷺ) وفضله، تشيع اللغة الرقيقة، كما في قول ابن الخلف: (1)

نبي شريف، صادق القول مُرْسَلٌ	عزیز، وَكِيٌّ (2)، مجتبیٰ وحبيب
خليل، عظيم، خاتم الرُّسُلِ فاتح	خَلِيلٌ، شَفِيعٌ، أَرِيحِيٌّ، وهوب
بشير، نذير، حاشر الخلق، عاقب	سِرَاجٌ مُنِيرٌ، طَاهِرٌ وَحَسْبِيٌّ
مُطَاعٌ مَكِينٌ، صفوة الله مُرْتَضَى	نَقِيٌّ، تَقِيٌّ، خَاشِعٌ وَمُنِيبٌ

غَمَامُ النُّدى، شَمْسُ الهُدَى، وَاضِحُ السُّنَا، جَمِيلُ الثَّنَا، خَيْرُ الْأَنَامِ مَجِيبُ

فأغلب مفردات هذه الأبيات وعباراتها تُشيع معاني الرقة واللفظ، والفضل والسماحة. ومنها: شريف، صادق القول، عزيز، مجتبي، حبيب، خليل، شفيع، أريحي، وهوب، صفوة الله، غمام الندى، شمس الهدى، جميل الثنا. وغيرها من الكلمات الرقيقة التي تعمر هذه المقطوعة بشكل كثيف.

وفي هذا القسم من القصيدة ذاتها - حينما يتحول الشاعر إلى رصد السيرة الحربية أو الجهادية للرسول (ﷺ) - نجده بالموازاة، يُحوّل اهتمامه إلى اللفظة القوية الجزلة التي توافق معاني الشدة، والحزم، والقهر والبسالة. يقول بعد أبيات: (3)

دَعَا الدِّينَ مِنْ أَقْطَارِهِ فَأَجَابَهُ	فَيَا حَبُودًا دَاعٍ لَهُ وَمَجِيبُ
وَجَلَّلَ أَرْضَ الْكُفْرِ جَيْشَيْنِ وَاحِدًا	يَجُولُ وَجَيْشًا فِي السَّمَاءِ يَجُوبُ
إِذَا شَخَصَتْ فِي ذَلِكَ الْجَيْشِ أَعْيُنُ	تَمَرِّقُ مِنْ هَذَا حَشَا وَقُلُوبُ
وَأِنْ شَكَتِ الْهَيْجَا الْوَهِيَجَ أَذَاقَهَا	زُعَافًا عَنِ السُّمِّ الزُّعَافُ يَنْثُوبُ

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 411.

(2) وكِيٌّ: يراد بها الإسراع في السعي بين الصفا والمروة حتى لا يرى خواء بين الرجلين.

(3) المصدر نفسه، ص 413-414.



وإنَّ صَالَ خُطْبَ كَفَّ شَعْرَاءُ كَفَّهُ      وَلَمْ تُذْنِبْ عَمَّا ارَادَ خُطُوبُ  
فَكَمْ قَدْ سَبَى مِنْ ضَيْغَمٍ لَا تَهُولُهُ      نَوَالِبُ ثَغَالِ الْحَجَى وَخُرُوبُ

فالشاعر هنا بصدد الإخبار عن بأس الرسول (ﷺ) وبطشه بقوى الكفر، فاختار لهذا المقام ما يناسبه من المقال، حيث نجد كلمات مثل: جَلَلٌ، جيشين، شخصت، الأعين، تمرَّق الحشا، شكت الهيجا، الوهيج، السُّمُّ الرُّعَاف، صَالَ، خطب، سَبَى، ضَيْغَم، تهوله، نوالب، ثغَال. وهي مفردات تعبر بدقة عن إيقاع الحرب، بما ينطوي عليه من هول ووهيج ودموية.

وفي سياق الدعاء والاستعطاف والتضرع، نكتفي بلغة تفيض لطفا ورقة، وتُنضجُ بمعاني الضعف والانكسار والتوسل، على نحو ما نقرأ في قول ابن الخلوف في قصيدته "الميمية":<sup>(1)</sup>

وَيَا رَبُّ كُنْ لِلْعَبْدِ وَارْحَمْ خُضُوعَهُ      فَإِنَّكَ يَا رَحْمَنُ بِالْعَبْدِ أَرْحَمُ  
وَيَا رَبُّ وَفَّقْ وَاكْشِفْ الضَّرَّ وَاسْتَجِبْ      فَاَنْتَ بِمَا أَرْجُوهُ يَا بَرُّ أَعْلَمُ  
وَيَا رَبُّ سَامِعْ وَاعْفُ وَاحْلَمْ تَفَضُّلاً      فَإِنَّكَ يَا غَفَّارُ تَعْفُو وَتَحْلُمُ  
دَعْوَتَكَ مُضْطَرّاً وَجِئْتُكَ خَائِفاً      وَأَنْتَ مَجِيبٌ مُسْتَفَاتٌ مُسَلِّمُ  
فَإِنْ لَمْ تَجِدْنِي يَا عَفُوٌّ بِرَحْمَةٍ      فَمَنْ ذَا الَّذِي يَغْفُو سِوَاكَ وَيَرْحَمُ؟

فقد صاغ الشاعر ضراسته وتوسلاته بلغة في منتهى الرقة، بحيث البست هذا المضمون وشاحاً من اللطف، بالكيفية التي يقتضيها مقام التوجه بالخطاب من العبد إلى خالقه، في محاولة لاستدراار عطفه وكرمه وعفوه.

ومثل هذه الظاهرة نلاحظها أيضاً في مقطع مدح السلطان، حيث يراوح الشعراء بين اللغة الرقيقة والجزلة القوية بما يقتضيه المعنى. وفي نموذج محمد بن يوسف القيسي مثلاً ما يؤكد ذلك؛ فهو يستهل مدح السلطان الزباني أبي حمو موسى بتعداد صفاته الخلقية، وشيمه وسيرته مع الرعية، فيركز على استحضار تلك الألفاظ التي تحمل معاني البر والإحسان، والعدل، والتفضل، ومظاهر التدبُّن. فيوظف: السجاياء الجليلة، والعطايا الجزيلة، الجود، الإحسان، الهدى، التقى، حسن التواضع، ندى، تهمي، بشر، يبسم، حلم، جناب مؤمل. يقول: <sup>(2)</sup>

لَوْلَا سَجَايَاهُ الْجَلِيلَةُ لَمْ تَكُن      تُحْكِي الْمَفَاخِرَ وَالْمَأْثِرَ تَحْكُمُ  
لَوْلَا عَطَايَاهُ الْجَزِيلَةُ لَمْ تَكُن      تُعَلِّي الْأَكَارِمَ وَالْمَكَارِمَ تُعْلِمُ

(1) المصدر السابق، ص 199.

(2) التسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 175 - 176.

جُودٌ وإِحْسَانٌ وَقَصْدٌ فِي الْهُدَى  
وَتَوَاضِعٌ يُفْلَى وَقَدْرٌ يُفْتَلَى  
وَالْحِلْمُ وَاسِعٌ وَالْجَنَابُ مُؤَمَّلٌ

حَسَنٌ وَعَقْدٌ فِي الثَّقَى مُسْتَحْكَمٌ  
وَتَدَى يَدُ تَهْمِي وَيَشْرَبُ يَسْمُ  
وَالْعِزُّ أَمْنٌ وَالسُّجِيَّةُ أَكْرَمُ

لكنه في مقام الإشادة بالسيرة الحربية لهذا الملك، نراه يصطنع لغة أخرى يستخلصها من

معاني العظمة والبطش، فيجعل منه قوة لا تهزم، قائلا: (1)

مَلِكٌ عَلَيْهِ هَيْبَةٌ مَلَكِيَّةٌ  
أَحْيَا يَنَائِلَهُ الْمَكَارِمَ وَالْعُلَا  
وَسَطًا قَايِنَ اللَّيْثِ مِنْ إِقْدَامِهِ  
أَدْنَتْ لَهُ الْأَفْطَارُ عِزْمَتَهُ الَّتِي  
لَا يَرْتَضِي فَوْقَ الْبَسِيطَةِ مَنَزِلًا  
خَفَقَتْ قُلُوبُ عِدَائِهِ فِي أَغْلَامِهِ  
لَمَّا دَعَرَتْ عِدَاكَ فِي أَوْطَانِهِمْ  
أَخْمَدَتْ نَارَهُمْ بِنَارِ أَسْنَتِهِ

تَقْضِي عَلَى الْأَعْدَاءِ بِالْإِقْدَامِ  
وَحَمَى بِصَارِمِهِ حَمَى الْإِسْلَامِ  
فِي الْحَرْبِ عِنْدَ تَزَلُّلِ الْأَقْدَامِ  
بُنِيَتْ عَلَى الْإِسْرَاجِ وَالْإِلْجَامِ  
مَا لَمْ تُطَنِّبْهُ الْوَعْيُ بِقَتَامِ  
كَخُفُوقِ رِيحِ النُّصْرِ فِي الْأَغْلَامِ  
وَقَصَمَتْ عُرُوتَهُمْ أَلَمَ فِرْصَامِ  
وَحَسَمَتْ دَاءَهُمْ بِكُلِّ حُسَامِ

فنحن نقرا في هذا النموذج من مفردات القوة والجزالة: الهيبة، الإعدام، الصارم، حمى، سطا، الليث، إقدام، الصارم، الحرب، تزلزل، الأقدام، الإسراج، الإلجام، تطنّب، الوعى، قتام، خفقت، ذعرت، قصمت عروتهم، أخدمت نارهم، أسنة، حسمت، حسام .

أما في المقدمات الغزلية، فغالبا ما تحضر اللغة الرقيقة، رقة المشاعر التي تُبْطِنُهَا، كما تشيع مفردات الحرقة والمعاناة، التي يستدعيها وهيج الشوق ولسعات الحنين والبعد، والتم الفراق والهجر. ولعلنا نجد في لامية ابن زمرك ما يفي بهذا الجانب. وهي التي قدّم لها بحديث الغزل، نورد منه قوله:

زَارَ الْخَيَْالَ بِأَيْمَنِ الزُّرُوءِ  
وَسَرَى مَعَ النَّسَمَاتِ يَسْحَبُ دَيْلَهُ  
هَذَا وَمَا شَيْءٌ أَلَدُّ مِنَ الْمُنَى  
بَثْنَا خِيَالَيْنِ التَّحَفُّنَا بِالضُّنَى  
حَتَّى أَفَاقَ الصُّبْحُ مِنْ غَمَرَاتِهِ

فَجَلَا سَنَاهُ غِيَاهِبَ الظُّلُمَاءِ  
فَأَتَتْ تَنَمُّ بِعَنْبَرٍ وَكِبَاءِ  
إِلَّا زِيَارَتَهُ مَعَ الْإِغْفَاءِ  
وَالسُّقْمِ مَا نَخْشَى مِنَ الرُّقْبَاءِ  
وَتَجَادَبَتْ أَيْدِي النَّسِيمِ رِدَائِي

(1) ابن خلدون يحى، بغية الرواد، ج2، ص 213-214.

تَا اللّٰهُ مَا أَشْكُو الصَّبَابَةَ وَالْهَوَى  
أَبْكِي وَمَا غَيْرُ النَّجِيعِ مَدَامِغَ  
لِسْرَى الْأَحْبَةِ أَوْ أَمُوتَ بِدَائِي  
أُذَكِّي وَلَا ضَرَمَ سِرَى أَحْشَائِي  
لِسْرَى النَّوَاسِمِ مِنْ رِيَا تَيْمَاء<sup>(1)</sup>

فالمقطوعة مشبعة باللغة الغزلية الرقيقة، من مثل: «سرى، النسמת، يسحب، ينم، العنبر، الكباء، المُنَى، الإغفاء، التحفنا بالضُنَى، أفاق الصُّبح، الغمرات، تجاذبت، أيدي النسيم، الصبابة، الهوى، الأحبة، النجيع، مدامع، أذكى، ضرم، أحشاء، أهفو، أنثنى، سرى النواسم. وهي الفاظ عبرت بعمق عن تجربة الذات المبدعة التي تنطوي في هذا السياق على ذلك الحب المحمدي، الذي عمر قلب الشاعر، وجعله يلهج بذكره في أداء رمزي ذكي .

ومن هذه النماذج، يتضح أن لغة المولديات من حيث الجزالة والرقّة، قد تارجحت بين طريقتي هذه الثنائية بما يستجيب ويتواءم مع طبيعة الفكرة والموقف النفسي للشاعر.

وإجمالاً لكل ما تقدم عن لغة الشعر المولدي، يمكن القول إن القصيدة المولدية بالنظر إلى موضوعها ذي الطابع الديني أولاً، ويحكم تقليديتها ثانياً، فإن معجمها الشعري قد اشترك في تكوينه قاموسان أساسيان، هما: القاموس الديني، بمكوناته المذكورة، وهي لغة المعطيات الخاصة، والمتعلقة بأسماء وكُنَى وصفات الرسول (ﷺ)، أو ما يمكن أن نصطلح عليه اسم المعجم المحمدي، لاختصاصه به (ﷺ). يضاف إلى هذا أسماء الأنبياء والرسل. والتي بدورها كان لها حضورها في النسيج الشعري، والتي استغلّت كمادة مدحية هامة، من حيث إن الشعراء وظفوها بما يعلو بالمقام المحمدي، أو في إظهار فضل النبي محمد على سائر الأنبياء والرسل، وأنه كان السبب في نجاتهم من كل كرب وسوء. وكان هذا كما سلف الذكر، من قبيل الفكر الصوفي.

كما أسهمت لغة البيئة الحجازية، أو بالأحرى، أسماء البقاع المقدسة إسهاماً واضحاً في إثراء المعجم الشعري، والمضمون المدحي على السواء .

وكان للقاموس الصوفي ومصطلحاته نصيب من هذا الحضور، وقد وظفه الشعراء أساساً في التعبير عن تلك المفاهيم الصوفية الفلسفية المتعلقة بالحقيقة المحمدية، ونظرية النور المحمدي، والتي ترتقي بالذات المحمدية فوق كل الدنات، بما في ذلك الأنبياء والرسل.

أما اللغة القرآنية، فكان لها إسهام كبير في تشكيل معجم الشعر المولدي. وقد كشف هذا الشعر بحق عما يمتلكه مبدعوه من مرجعية لغوية قرآنية، ومن حضور كبير للذاكرة

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 362.



القرآنية. ولهذا الحضور ما يبرره، ففضلا عن أن الموضوع ديني بالأساس، وأنه يقترب اقترانا مباشرا برسالة الإسلام، فإنه يمكن أن نضيف بأن معظم هؤلاء الشعراء كانوا من حفظة القرآن، ومن رواد العلوم الفقهية والدينية بعامة. ومنهم أيضا من كان له علاقة بالتصوف، أيًا كانت طبيعة هذه العلاقة. ومن أمثلة هؤلاء الذين أوتوا مثل هذه المرجعيات الدينية نذكر من الأندلس: ابن زمرك الذي: "قصد الكتاب وبه تلقى دراسة قرآنية تقليدية... وقرأ اللغة والفقه وعلم الأصول. كما كان متشوقا إلى السلوك آخذًا نفسه بارتياح ومجاهدة، فانضوى إلى شيخ الفرق الصوفية في عهده، أبي جعفر بن الزيات"<sup>(1)</sup>. وأستاذه ابن الخطيب الذي نقل بشأنه المقرئ ما نصه: "قرأ القرآن تكتبًا ثم حفظًا وتجويدًا... ولازم قراءة العربية والفقه والتفسير"<sup>(2)</sup>. وكذا عبد العزيز بن أبي سلطان، الذي نقل بشأنه المقرئ أنه: "لازم الشيخ أبا بكر عتيق بن مقدم من مشيخة الصوفية بالحضرة، فظهرت عليه آثار ذلك في نظمه"<sup>(3)</sup>.

ومن شعراء البلاط المريني: أبو القاسم عبد الله بن رضوان الذي يعرف بالفقيه القاضي الخطيب<sup>(4)</sup>. وكذلك الشأن بالنسبة لنظيره داخل القصر، أحمد بن عبد المنان المعروف بالفقيه الكاتب<sup>(5)</sup>.

وقد كان شاعر الدولة الحفصية، ابن الخلف القسنطيني من حفظة القرآن، ومن الذين تعمقوا واستفاضوا في طلب العلوم الفقهية<sup>(6)</sup>.

وكان الشاعر الملك أبو موسى الزياني في فترة من حياته منقطعًا للعبادة والزهد<sup>(7)</sup>، مكبًا على دراسة العلوم الدينية<sup>(8)</sup>.

---

(1) المصدر السابق، ص 8-9.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 5، ص 75.

(3) المصدر نفسه، ج 6، ص 115.

(4) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 66.

(5) المصدر نفسه، ص 87.

(6) ينظر: ابن الخلف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح غير الفرقين، تقديم وتحقيق وشرح وتعليق: دحو العربي منشورات اتحاد الجزائر، 2004، الجزائر، ص 12.

(7) ينظر: حاجيات عبد الحميد، أبو موسى الزياني - حياته وآثاره، ص 74.

(8) ينظر: نويهض عادل، معجم أعلام الجزائر، ص 125.

والمعروف عموماً أن طرق التدريس في كل من المغرب والأندلس خلال عصر الإمارات كانت تؤسس أولاً بحفظ القرآن الكريم. لیتجه طالب العلم بعد ذلك إلى طلب العلوم الأخرى، وأبرزها العلوم الدينية اللغوية، خاصة بالنسبة لما وصلنا عن تكوين الأدباء.

هذا ما يمكن قوله بالنسبة للقاموس الديني، أما القاموس القديم، فقد توزع بدوره على مجال فسيح داخل القصيدة المولدية، وتركز أكثر في المقدمات التقليدية، وكذا في الموضوع الثانوي. وقد أفاد شعراء المولديات من هذا القاموس أيما فائدة، خاصة وقد تعاملوا مع الموضوع تعاملًا تقليدياً، من حيث الشكل والمضمون. مما جعلهم شديدي التعلق بمحفوظهم من الشعر القديم، إلى درجة أنهم حملوا أنفسهم - أحياناً - عناء التنقيب عن اللفظة الحوشية الشاذة الاستعمال، ليبرهنوا من خلالها عن مقدرتهم اللغوية، وما يحوزونه في ذاكرتهم من مخزون ضارب في عمق التراث .

وقد تبين أيضاً، من خلال دراسة المعجم الشعري للمولديات، مدى ارتباط اللغة بالتجربة الشعرية وبموضوعها. فكان توزيع الشعراء للغة توزيعاً موفقاً، سواء فيما تعلق بالقاموس الديني، أو بالقاموس القديم، أو من حيث إيقاع الجزالة والرقعة. وقد كشفت النماذج المتقدمة كيف كان هؤلاء يراوون بين اللفظة الجزلة القوية، والرقيقة اللينة بما يتناغم مع الموقف النفسي والفكرة، أو الملمح الذي يراد التعبير عنه.

## 2- البناء اللغوي، وعلاقته بالأداء الفني والمعنوي

يهدف هذا القسم من الدراسة إلى محاولة الوقوف على أهم البنيات اللغوية، الصرفية منها والنحوية وعلاقتها بالأداء المعنوي، مع مراعاة التركيز على تلك التراكيب والصيغ والأدوات التي تشكل حضوراً كبيراً، يرقى إلى تشكيل ظاهرة فنية أو سمة أسلوبية.

وما يلاحظ من خلال القراءة الفاحصة لشعر المولديات، هو شيوع تلك الصيغ والأدوات التي تحقق المبالغة في المدح. وقد أسعفت شعراء المولديات كثيراً في تعميق المعنى، والتسامي بالشخصية الممدوحة. كما مكنتهم من الإفصاح عن ذواتهم، وعمق تجاربهم، وفحوى مشاعرهم.

إن هدف المادح هو محاولة الارتقاء - فنياً - بممدوحه، بما يميزه عن سائر الأشباه والنظائر، سواء كان ذلك حقيقة أم إنصافاً، أو رياءً وتضليلاً. وإذا كان الأمر كذلك، فما عسانا نقول والمدح متعلق بشخص الرسول (ﷺ) ٩.

إن مادح الرسول لا يمكن له إلا أن يكون صادقاً في مشاعره أولاً. وأن يسعى - ثانياً - ما أمكنه السعي إلى أن يفوز بتحقيق الصورة الفنية المثال والأنموذج للذات المحمدية. تلك الصورة التي تعلو به فوق سائر الخلق، بما فيهم الأنبياء والرسل. وهو الأمر الذي يجنب به - باستمرار - إلى نشدان المبالغة في مدحه، وإلى الحرص على توظيف الوسائل والأدوات التي تحقق له ذلك. وهي التي سنحاول استجلاءها والكشف عنها في مستويين: المستوى الصرفي، والمستوى النحوي .

## 2- 1- البنية الصرفية، والمبالغة في المعنى

ستسعى الدراسة ضمن هذا العنصر إلى رصد أهم الصيغ الصرفية التي تؤدي معنى المبالغة في المعنى، ومحاولة الكشف عن وظيفتها الفنية والمعنوية داخل السياق الشعري. وإلى أي مدى أسهمت في تقوية المعنى وتعميقه؟.

أما أكثر هذه الصيغ حضوراً في النص المولدي، فيمكن حصرها في أربع، هي : صيغة اسم الفاعل، اسم المفعول، صيغة التفضيل، وصيغة المبالغة.

### أ- اسم الفاعل

يعرف اسم الفاعل عند النحويين على أنه "اسم مشتق، يدل على معنى مجرد حادث وعلى فاعله" <sup>(1)</sup>؛ بمعنى أنه يدل على أمرين اثنين: الصفة، وصاحب الصفة. والتعريف يشير أن الصفة أو المعنى المجرد حادث، أي إنه موقف عارض، غير دائم.

فإذا توقفنا عند حدود هذا الفهم لاسم الفاعل، فكيف له أن يحقق المبالغة في المعنى؟.

لقد رأى النحويون في تفصيل هذا التعريف أن دلالة اسم الفاعل على المعنى المجرد هي دلالة مطلقة، قد تفيد الكثرة أو القلة، وذلك بوجود قرينة ترجح هذا عن ذاك. "فلا يُمنع أن يقع (فاعل) موقع (فعل) المختص بالكثير، لعمومه. ومنه في صفات الباري: الخالق والخالق، والرازق والرزاق. والمراد بأحدهما ما يراد بالآخر" <sup>(2)</sup>.

(1) حسن عباس، النحو الوالي، ط6، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج3، ص 238.

(2) المرجع نفسه، هامش ص 239.



لكن توظيف اسم الفاعل بما يفيد ثبوت الصفة وديمومتها، يقتضي شروطاً هي: <sup>(1)</sup>

- تغيير الصيغة " فاعل " الدالة على الحدوث إلى صيغة أخرى تفيد الثبوت. فيصير اسم الفاعل صفة مُشبهة باسم الفاعل، على نحو: شريف، كريم، عني<sup>2</sup>.
- إضافة قرينة لفظية، أو معنوية، تضي على صيغة فاعل، صفة الثبوت ومنها:
- إضافة اسم الفاعل من الثلاثي اللازم إلى فاعله، نحو: فلان صادق القول.
- أن تكون صيغة اسم الفاعل صريحة الدلالة على الدوام أو شبهه.

وتأسيساً على هذا، يمكن لاسم الفاعل أن يفيد المبالغة في المعنى المجرد، من خلال تأكيد الصيغة لصاحبها على سبيل الثبوت والدوام. وهذا التوظيف هو الذي تشبَّث به شعراء المولديات في تطويع صيغة اسم الفاعل كأداة لتقوية المعنى، والمبالغة في المدح. حيث ترددت هذه الصيغة بشكل لافت للانتباه، خاصة عند تعداد صفات الرسول (ﷺ) ومناقبه وأخلاقه، على شكلة ما نجد في قول ابن زمرك معدداً أفضال الرسول (ﷺ) :

فَيَا مُوَلِّيَ الرَّحْمَى وَيَا مُذْهَبَ الْعَمَى      وَيَا مُنْجِدَ الْفَرْقَى وَيَا مُنْقِذَ الْعَانِي <sup>(2)</sup>  
وقول أبي القاسم البرجي في صفات الرسول (ﷺ) :  
هُوَ الْمُجْتَبَى الْهَادِي الشَّفِيعُ إِلَى      رَبِّ الْعِبَادِ أَمِينُ الْوَحْيِ عَاقِبُهُ <sup>(3)</sup>  
ومنه ما قاله ابن الخلف في مدحه (ﷺ) : <sup>(4)</sup>

هُوَ الطَّاهِرُ الْبَادِي ، هُوَ الْبَاطِنُ الَّذِي      أَبَانَ لَنَا مَا كَانَ عَنَّا مُكْتَمًا  
هُوَ الْحَاشِرُ الدَّاعِي، هُوَ الْعَاقِبُ الَّذِي      إِذَا أَحْجَمَ الرُّسُلُ الْكِرَامُ تَقَدَّمَا  
هُوَ الشَّافِعُ الْمَقْبُولُ وَالْأَوْحَدُ الَّذِي      إِلَى حَوْضِهِ يَدْعُو لِيُرَوِّي مِنَ الظَّمَا

وإذا كان قد اقتصر في هذا النموذج على تلك الصفات التي على وزن "فاعل" المأخوذة من الفعل الثلاثي، ففي نموذج آخر، يوظف تلك التي تُصاغ من غير الثلاثي، وذلك في قوله: <sup>(5)</sup>

أَعْظَمَ بِهِ مِنْ رَسُولٍ قَامَ مُنْتَصِرًا      لِلَّهِ مُحْتَسِبًا، بِاللَّهِ مُعْتَصِمًا

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 242-243.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 495.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 297.

(4) ابن الخلف القسنطيني، ديوان جنّي الجنّتين في مدح خير الفرقين، ص 332.

(5) المصدر نفسه، ص 57.

بالعلم مُتَزَرًّا ، بالبشر مُجْتَبِيًّا      بالحُسن مُتَّصِفًا بالجلم مُتَّسِمًا

فقد ترددت صيغة اسم المفعول بنوعيتها، من الثلاثي وغير الثلاثي، من خلال مجموعة من الصفات، هي: مُوَلِّي، مُذْهَبٌ، مُنْجِدٌ، مُنْقِذٌ، الهادي، العاقب، الشافع، مُنْتَصِرٌ، مُحْتَسِبٌ، مُعْتَصِمٌ، مُتَزَرٌّ، مُجْتَبِيٌّ، مبتسم. وقد وظفت هذه الصفات في صيغة اسم الفاعل لتدل على الذات الموصوفة، وتخلع عليها هذه المعاني بصورة تُحيل على حالة الدوام؛ فلا يمكن أن تفيد في هذا السياق. - والأمر متعلق بالرسول (ﷺ) - إلا دلالة الثبوت والاستمرار. وبذلك تكون صيغة اسم الفاعل قد أدت دورها في تعميق المعنى وتأكيده .

ومثلما وظفت صيغة اسم الفاعل في غرض التسامي بالذات المحمدية، فقد استغلت أيضا في مجال الإشادة برسالة الإسلام. لقول محمد بن يوسف القيسي:

وَأَجَلُّهَا الْوَحْيُ الَّذِي إِعْجَازُهُ      مُتَجَدِّدٌ بِتَجَدُّدِ الْأَيُّامِ  
مَتَضَمِّنٌ كُلَّ الْعُلُومِ بِأَسْرِهِا      وَمُقَصِّلٌ لِأَدْوَلَةِ الْأَحْكَامِ<sup>(1)</sup>

وقول ابن الخلف في السياق ذاته، معددا صفات القرآن الكريم : <sup>(2)</sup>

مُحْكَمًا صَادِقًا، بَشِيرًا نَذِيرًا      شَاهِدًا مُرْشِدًا مُبَيِّنًا دَلِيلًا  
قَدْ حَوَى الصُّحُفَ وَالزُّبُورَ وَالْأَنْوَا      حَ وَحَاَزَ التَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ

حيث تغلب صيغة اسم الفاعل على النموذجين في سياق التعظيم والثناء على القرآن الكريم، الذي من صفاته: أنه "مُتَجَدِّدٌ"، صالح لكل زمان ومكان. وأنه "مُتَضَمِّنٌ" لكل العلوم، محيطٌ بها. وهو "المُفَصِّلُ" للأحكام، أي المُمَيِّز للحق من الباطل. وهو القول «الصادق "أبداً، والشاهد" على الخلق أجمعين، لأنه موجةٌ للناس كافة. و"المرشد" إلى الحق والرشد. و"المبين"، بمعنى الظاهر للناس، والواضح في نهجه ومضمونه. فصيغة اسم الفاعل المتواترة في هذه الأبيات قد اقترنت بقريئة معنوية تتحقق في الموصوف (القرآن)، فأفادت الدوام والثبوت.

كما استعان شعراء المولديات كثيرا بصيغة اسم الفاعل في مقام التضرع والتوسل، حيث يلوذون بالحق تبارك وتعالى، فيرددون بعض صفاته وأسمائه الحسنى. من ذلك قول ابن

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 212.

(2) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 71.

يَا مُجَلِّيَ الْعَمَى وَكَافِيَ الدَّوَاهِي وَمُدَاوِيَ الْمَرْضَى وَآسِيَّ الْجَرَاحِ  
وقول ابن الخلوف مُسَبِّحًا بِقُدْرَةِ الْخَالِقِ، مُعَدِّدًا لِأَسْمَائِهِ الدَّالَّةِ عَلَى ذَلِكَ :

وَصَفًا مُنْشِيَّ الْوُجُودَ بَعْدَ انْعِدَامٍ وَاحِدًا عَالِمًا، سَمِيعًا، بَصِيرًا  
جَلُّ مَنْ أَوْجَدَ الْوُجُودَ اخْتِيَارًا قَادِرًا ، كَاشِفَ الْأَذَى سَتْرًا  
بَاسِطًا قَابِضًا غَفُورًا رَحِيمًا خَافِضًا رَافِعَ السَّمَاءِ جُبَارًا<sup>(2)</sup>

فمن هذه الصفات والأسماء : مُجَلِّي، كافي، مداوي، آسي، منشئ، عالم، قادر، كاشف، باسط، قابض، خافض، رافع، وهي أسماء أفعال دالة على ثبوت الصفة لاقترانها بالذات الإلهية.

وبهذا، يتضح أن صيغة اسم الفاعل في النماذج المتقدمة قد وظفت بما يفيد الثبوت والاستمرار للصفة لدى الموصوف، لاعتمادها على قرينة دالة على الدوام. وتصير الصيغة - بذلك - من حيث الدلالة والمعنى صفةً مشبهة باسم الفاعل، وإن احتفظت بالصورة اللفظية لاسم الفاعل.<sup>(3)</sup> وهو ما يمكن صيغة اسم الفاعل من تزويد المعنى بصفة العمق والمبالغة.

وإذا كانت النصوص السابقة قد كشفت عن صفة الدوام في دلالة اسم الفاعل، لارتباطها بموصوف لا يمكن معه أن تكون الصفة عارضةً أو مؤقتة (الله - الرسول - الرسالة)، ففي سياقات أخرى، قد تتأرجح صيغة اسم الفاعل بين إفادة الديمومة، أو أن تدلُّ على توافر الصفة بكثرة، وبصورة شبه دائمة. وهي في الحالين ترمي إلى المبالغة.

ومن هذه السياقات، أن يتعلق الأمر بمدح السلطان مثلا، كما في قول أحمد بن عبد المنان في الملك أبي عنان فارس المريني :<sup>(4)</sup>

وَمُجْتَدِرٌ أَنْتَ مُعْجِبُهُ وَجَابِرُهُ وَمُعْتَدِرٌ أَنْتَ مُقْصِرُهُ وَرَادِعُهُ  
فالعنى الذي تحيل عليه صيغة اسم الفاعل في : مُجْتَدِرٌ، مُعْجِبُهُ، جَابِرُهُ، مُعْتَدِرٌ، مُقْصِرُهُ، وَرَادِعُهُ. هو الكثرة التي قد ترتقى إلى صفة الدوام .

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 139.

(3) حسن عباس، النحو الوالي، ج 3، ص 243.

(4) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 89.



ومثل هذا ما نجده في قول ابن الخطيب مادحاً سلطان غرناطة : (1)

نَاصِرُ الْحَقِّ مُرْسِلُ النَّقْعِ سُحْبًا      بَيْنَ سُمْرِ الْقَنَا وَبَيْضِ الصَّفَاحِ  
فـ " نَاصِرُ " الحقَّ قد تفيد الديمومة، فتغدو صفةً ثابتةً مستمرةً في شخص الخليفة. أما  
"مُرْسِلُ النَّقْعِ"، فإن أفادت الدوام فذلك على سبيل التواتر؛ أي بشكل متقطع، كلما استدعى  
الأمر ذلك. ومع هذا تظل صفة دائمة، إذ إن الانقطاع الطارئ لا يخرجها عن أنها في حكم  
الملازمة لصاحب الفعل . (2)

أما إذا اقترن اسم الفاعل بمرفوعه (3)، فإنه يفيد الديمومة. ويتحول حينها إلى صفة  
مشبهة، وإن بقي على صيغته. ومثال ذلك قول الثغري مادحاً الخليفة أبا حمو : (4)

نَهَضَتْ بِهِ قَدَمًا إِلَى حَرْبِ الْعَدَا      هِمَمٌ وَعَزْمٌ صَادِقُ الْإِقْدَامِ  
فاسم الفاعل هنا "صادق" أضيفاً إلى مرفوعه الإقدام (صادق إقدامه). وبالتالي يصير  
فعل (الصدق) ملازماً لصاحبه، فيتحول اسم الفاعل إلى صفة مشبهة دلالةً ومعنى، مع بقاءه  
على صورته (فاعل).

وفي مقام تأنيب النفس والاعتراف بالذنب، يؤثر ابن الخلوفاً استخدام صيغة اسم  
الفاعل، لتعميق إحساسه بالجُرم، والإقرار بحجم الخطايا التي هي من الكثرة بحيث غدت حملاً  
ثقيلاً ينوء المرء بحمله. فيقول: (5)

وَكَمْ ضَلَلْتُ (\*) لِعَظْفِ الزُّهْوِ مُعْتَبِقًا      كَمَا اغْتَدَيْتُ لَكَاسِ الْغِيِّ مُرْتَشِفًا  
وَكَمْ أَقَمْتُ بِدِيرِ اللَّهِوِ مِنْهُمْ كَا      أَضْحِي وَأَمْسِي عَلَى الْأَثَامِ مُنْعَكِفًا  
فالكلمات: مُعْتَبِقًا، مُرْتَشِفًا، مِنْهُمْ كَا، مُنْعَكِفًا، التي هي أسماء أفعال قد دُلَّتْ في هذا  
السياق على معنى الكثرة والملازمة الطويلة، لأن الشاعر بصدد الإيحاء بثقل الذنوب التي

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

(2) ينظر: حسن عباس، النحو الوافي، ج 3، ص 307.

(3) من القرائن اللفظية التي تجعل اسم الفاعل صفةً مشبهةً باسمه: " إضافة اسم فاعل من الثلاثي اللازم إلى فاعله حسن عباس،  
النحو الوافي ج 3، ص 242.

(4) ابن خلدون محيى، بغية الرواد، ج 2، ص 213.

(5) المصدر نفسه، ص 306.

(\*) هكذا وردت في الديوان. وقد أشار المحقق إلى أن الصواب هو: ظَلَلْتُ. ابن الخلوفاً القسطنطيني، ديوان جني الجنين في مدح  
خير الفرقين، هامش ص 306.

تراكمت على امتداد العمر، وهو إحياء قوي يخفي وراءه كثيراً من الحسرة والندم والقلق النفسي، ويمهّد لإعلان التوبة والتماس الغفران .

وعليه، فإن اسم الفاعل متى اقترن بقرينه معنوية أو لفظية، فإنه يتحول إلى صفة مشبهة تفيد دوام الملازمة أو ما يشبه الدوام، ويشكل بذلك صيغة من الصيغ التي تحقق مستوى من المبالغة.

## ب- اسم المفعول

تعد صيغة اسم المفعول بدورها أداة تحقق غرض المبالغة. واسم المفعول كما في المفهوم النحوي : "اسم مشتق يدل على معنى مجرد، غير دائم، وعلى الذي وقع عليه هذا المعنى".<sup>(1)</sup> وهو ما يكاد يكون متطابقاً مع اسم الفاعل من حيث دلالاته على ثبوت صفة وعدم الثبوت، ولكي يفيد معنى الدوام، لا بد له من قرينة لفظية بإضافته إلى مرفوعه. أو معنوية، ويصير بموجبها صفة مشبهة باسم المفعول، بالرغم من بقاءه على صيغته. وحتى يتحقق له هذا التحول، ينبغي أن يكون من فعل متعدّد إلى مفعول واحد.<sup>(2)</sup> كما هو الحال في قول الشاعر أبي القاسم البرجي مثلاً :<sup>(3)</sup>

وَخَلَدَ اللَّهُ مُلْكَ الْمُسْتَعِينِ بِهِ      مُؤَيَّدَ الْأَمْرِ مَنصُورًا كَتَائِبُهُ  
مُسَدَّدُ الْحُكْمِ مَيِّمُونُ نَقِيبَتُهُ      مُظْفَرُ الْعَزْمِ صَدَقُ الرَّأْيِ صَائِبُهُ

فصيغ اسم المفعول قد وردت مضافة إلى مرفوعها على النحو التالي: "مؤيد الأمر"، "منصور الكتائب"، "مسدد الحكم"، "ميمون النقيبة"، "مظفر العزم". وهي بذلك تصير صفات مشبهة باسم المفعول من حيث الدلالة، إذ أفادت صفة الملازمة والاستمرار، وإن ظلت الصيغة الشكلية لاسم المفعول على حالتها الأصلية.

أما في نموذج الشاعر محمد بن يوسف القيسي، فتجتمع القرينة اللفظية مع القرينة المعنوية، لقوله معدداً مزايا الرسول (ﷺ) وخصوصياته :<sup>(4)</sup>

وَلَهُ الشَّفَاعَةُ وَهُوَ مَخْصُوصٌ بِهَا      يَوْمَ الْقِيَامَةِ فِي ذَوِي الْإِجْرَامِ

(1) حسن عباس، النحو الوالي، ج3، ص 271.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 278.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 298.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 211-212.

ومَقَالُهُ الْمَسْمُوعُ فِيهِ عِنَايَةٌ ومَقَامُهُ الْمُحْمُودُ خَيْرُ مَقَامٍ

فكلمة "مخصوص" هنا تسندها القرينة المعنوية، لشيوع الحكم بتفرد النبي محمد بصفة الشفاعة. أما كلمتا: "مسموع"، و"محمود"، فتسندها القرينة اللفظية، وهي على الترتيب: المقال، والمقام. فضلا عن أن السياق يقتضي ثبوت الصفة بشكل دائم، ذلك أنها متعلقة بشخص الرسول (ﷺ).

وهذا ما ينسحب على كثير من صفاته (ﷺ) التي ترددت في الشعر المولدي بصيغة اسم المفعول، على النحو: مرسل، مبعوث، مصطفى، مختار، مجتبي، المشفع، المؤتمن، المبرأ، المرتضى، وما شاكل هذه الصفات التي وإن حملت صيغة اسم المفعول، فإنها تتحول بحكم دلالتها على الدوام إلى صفات مشبهة. ومن أمثلة هذا الجانب، قول يحيى ابن خلدون: <sup>(1)</sup>

هُوَ الْمُصْطَفَى الْمُخْتَارُ مِنْ آلِ هَاشِمٍ      أُولِي الشَّرَفِ الْوَضَّاحُ مِنْهُ جَبِينُ  
مُحَمَّدٌ الْمَبْعُوثُ لِلْخَلْقِ رَحْمَةً      وَلَيْسَ سِوَاهُ لِلنَّجَاةِ ضَمِينُ

بقي أن نشير إلى أن تلك الصفات الواردة على صيغة اسم المفعول، وترتبط في دلالتها بصفة خلقية، هي من حيث المعنى صفات مشبهة دالة على الثبوت والملازمة. ونمثل لهذا الجانب بقول ابن الخلف: <sup>(2)</sup>

وَعَايَنْتُ أُمَّهُ أَغْلَامَ بُصْرَى      وَقَدْ وَضَعَتْهُ مَكْحُولَ الشَّفَارِ

فهو وصف حسي، يتناول صفة خلقية للرسول (ﷺ) تحقق معنى دوام الملازمة، مما يجعل كلمة "مكحول" صفة مشبهة وإن ظلت تحتفظ بصيغة اسم المفعول. وللملاحظة فإن الصفات الخلقية تشيع أكثر في المقدمات الغزلية، من خلال الوصف الحسي للحبيبة، أو في مقطع الرحلة، كأن يتعلق الأمر بوصف الناقة أو الفرس. فصيغة اسم المفعول بهذا التوظيف الذي استخلصناه من الشعر المولدي، قد تحوّلت بالمعنى من صفة الحدوث إلى صفة الدوام، لتجعل الصفة التي خلعتها المادح على الممدوح ملازمة له، لا عارضة أو مؤقتة. ومن هنا نلمس دور هذه الصيغة في تجميل صورة الممدوح، والتسامي بمقامه.

وبهذا نقف على وظيفة "اسم الفاعل" و"اسم المفعول" في خدمة المعنى وتأكيده وتعميقه، بل والجنوح به إلى شيء من المبالغة في الأداء المدحي داخل القصيدة المولدية.

(1) المصدر السابق، ص 216.

(2) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 29.



على أنه ينبغي أن نشير قبل التحوّل عن هذا العنصر، أن الصفة المشبهة - وبحكم إفادتها الدلالة على الثبوت والدوام - تعد من الأدوات التي توسّل بها شعراء المولديات في توفير إيقاع المبالغة للمعنى. وهي بصيغتها المتعددة، وحضورها الكثيف في هذا الشعر، لا يتسع المقام لتتبع كل أشكالها، ورصد نماذجها .

### ج- أَفْعَلُ التفضيل

هو "اسم مشتق على وزن " أفْعَلْ"، يدل - في الأغلب - على أن شيئين اشتركا في معنى، وزاد أحدهما على الآخر فيه".<sup>(1)</sup> ويشترط فيه أن يصاغ من: "الفاعل الثلاثي، المتصرف، القابل للتفاضل، المبني للمعلوم، التام، المثبت، ألا تكون الصفة المشبهة منه على وزن " أفْعَلْ" الذي مؤنثه " فعلاء " .<sup>(2)</sup>

وتفيد صيغة " أفْعَلْ " التفضيل - دلالياً - معنى المبالغة من حيث إنها تدل على ديمومة الفعل أولاً، شأنها في ذلك شأن الصفة المشبهة<sup>(3)</sup>، إلا إذا وجدت قرينة تبطل فعل الاستمرار. ثم إنها تدل بلفظها الصريح على المبالغة؛ فهي تحقق التفاوت والتفوق في الدرجة لصالح المفضل عن المفضول .

ولأجل هذا شكلت أداة هامة للصياغة المدحية. وهي من الصيغ التي لا تكاد تغيب عن أي قصيدة مولدية، لاسيما في غرض التسامي بالذات المحمدية عن سائر الذوات؛ من الرسل، وغير الرسل. أو في مجال مدح السلطان، حين يسعى الشاعر لأن يعلو به فوق كل الأشباه والنظائر. ومن أبرز تلك النماذج التي تكشف عن هذا التوظيف، قول يحيى ابن خلدون في نونيته مثنياً على الرسول (ﷺ):<sup>(4)</sup>

وَأَوْلَاهُمْ بِالْفَخْرِ حَيْثُ يَكُونُ  
وَ اكْمَلُهُمْ ذَاتًا وَ ذَاكَ يَقْرَيْنُ  
وَ أَسْمَحُ كَفًّا إِذْ تَجُودُ يَمِينُ

وَمَا هُوَ إِلَّا سَيِّدُ الرُّسُلِ كُلِّهِمْ  
وَ أَفْضَلُهُمْ خَلْقًا وَ مُحْتَدَى  
وَ أَغْلَاهُمْ قَدْرًا وَ أَرْفَعُ مَنْصِبًا

(1) حسن عباس، النحو الوافي، ج3، ص 95.

(2) المرجع نفسه، ص 349.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 395.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 216.

فالشاعر بصدد تأكيد صفة التفرد على شخص الرسول (ﷺ) بما يعلو به على نظائره. لذا استخدم صيغة التفضيل التي تحفظ لكل الرسل والأنبياء حظهم من تلك الفضائل والسمات، لكنها - بالموازاة - تحقق للمفضل / محمد (ﷺ)، الدرجة الأعلى. فكل هذه المفردات التي على صيغة " أفعل "، وهي : سيد، أولى، أفضل، أكمل، أعلى، أسمح. تفيد من حيث الدلالة - إفادة صريحة - معنى المبالغة في المدح.

وحين يصل ابن خلدون إلى مقطع مدح السلطان، يتسامى بمقامه إلى ما يفوق الأشباه،  
قائلاً : (1)

أَمُولَايَ يَا أَعْلَى الْمُلُوكِ بِأَسْرَهَا وَأَكْرَمَهُمْ أَصْلًا وَذَاكَ مُبِينٌ  
فهذا ضرب من المبالغة واضح، إذ ارتقى الشاعر بممدوحه كل هذا المرتقى فحكم أنه  
"أعلى" ملوك الأرض قاطبة، و"أكرمهم" على سبيل الإطلاق.

ويوسع ابن الخطيب من مجال المفاضلة، فيقيمها بين الرسول (ﷺ) وسائر الخلق بما  
في ذلك الأنبياء و الرسل. ليجعله "خير الخلق"، و"أكرم مختار"، و"أكرمهم ذاتا"، و"  
اعظمهم مجداً"، و"خير راحم"، و"أشفعهم". حيث يقول متوجها بخطابه إلى الركب الميمم  
صوب البقاع المقدسة : (2)

فَقُولُوا رَسُولَ اللَّهِ يَا خَيْرَ خَلْقِهِ وَأَكْرَمَ مَخْتَارِ آبَانٍ بِهِ الرُّشْدَا  
وَأَكْرَمَهُمْ ذَاتًا وَأَعْظَمَهُمْ مَجْدًا وَأَكْرَمَهُمْ ذَاتًا وَأَعْظَمَهُمْ مَجْدًا  
فَصَلِّ عَلَى اللَّهِ يَا خَيْرَ رَاحِمٍ وَأَشْفَقَ مَنْ يُثْنِي عَلَى رَافِعٍ كَبِدًا

وبدوره ابن الخلف يقيم هذه المفاضلة مع كافة الخلق، ويسهب إسهاباً ظاهراً في تتبع  
الصفات والمزايا، ليعلن من خلال صيغة التفضيل، أنه (ﷺ) صاحب الشأن الأعظم، والمقام  
الأرفع. فيقول:

(1) المصدر السابق، ص 218.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 481 - 482.

اجلُ الورى قدراً وأعلى مكانةً  
وأقراهم ضيفاً وأبينهم هدى  
وأخشعهم قلباً وأسمحهم يداً  
وأعظم أخلاماً وأقوى مهابةً  
وأقطع أسياًفاً وأقوى مهابةً  
وأول إيجاداً ، وآخر مبعثاً

واحسن أخلاقاً وأخسب منمى  
واصنومهم صيفاً وامنعهم حمى  
وأفصحهم لطقاً وأعطرهم فماً  
وأزعب أخلاماً وارشق أسنهما  
واكثر تنويلاً وأوفر مغنماً<sup>(1)</sup>  
واسهل تشريعاً، وأوضح مفسماً

فقد سيطرت صيغة أفعل التفضيل على المقطوعة كلها إذ لا تخلو منها عبارة، وهو ما يؤكد إلحاح الشاعر في طلب المبالغة، سعياً منه إلى تحقيق صفات الكمال في شخص الرسول(ﷺ)، والارتقاء به إلى الذروة التي لا يدانيه فيها مخلوق .

وفي مولدية شاعر القصر المريني أبي القاسم عبد الله بن رضوان، نجده يستخدم هذه الصيغة في مدح الرسول (ﷺ) فيجعله: "خير الأنام"، و"أكرم شافع"، و"أكبر مرسل". كما يشيد بذكرى مولده، فيراه "أكبر الأعياد" على الإطلاق، يقول في هذا المعنى: <sup>(2)</sup>

لولا النبي الهاشمي محمد  
إلى أن يقول:

فإليك أكرم شافع إنجازها  
وإليك أكبر مرسل إتهامها

أما عن مناسبة المولد، فيقول مستهلاً بالتعجب، الذي بدوره يفيد المبالغة: <sup>(3)</sup>

لله مولدك الكريم وقادة  
هو أكبر الأعياد ذكرى أدنت

وإفادة يزوي الظمَاء جما مها  
أن لا يودع شهرها أو عامها

وعلى هذا يتبين أن القصيدة المولدية قد حفلت بصيغة أفعل التفضيل، لما وجد فيها الشعراء من أهمية في تعميق المضمون المدحي، ولما توفّر من طاقة تعبيرية تمكنهم من معانقة الصورة المثل للذات المحمدية، بما يجعلها تنأى في قيمتها ورفعتها عن كل الصور والمقامات .

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 326-327.

(2) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، الورقة 66.

(3) المصدر نفسه، الورقة 67.



## د- صيغ المبالغة

هي صيغة محوَّلة عن اسم الفاعل، وبذلك فهي تشترك معه في الدلالة على المعنى المجرد وصاحبه، لكنها تفوقه في الدرجة، وتختلف عنه في أنها: "تدلُّ بنصّها وصيغتها الصريحة على الكثرة والمبالغة".<sup>(1)</sup> دون أن تحتاج إلى قرينة مثلما هو الأمر في اسم الفاعل الذي لا يمكن له أن يحقق معنى الدوام والمبالغة إلا بتوافرها.

ويشترط في صيغة المبالغة أن تصاغ من "مصدر فعل ثلاثي متصرف، متعدٍّ، ماعدًا صيغة "فَعَّالٌ"، فإنها تصاغ من مصدر الفعل الثلاثي اللازم والمتعدي".<sup>(2)</sup>

وتلتقي صيغ المبالغة مع أفْعَل التفضيل في أنها لا تصاغ إلا من مصدر فعل قابل للتفاوت والزيادة.<sup>(3)</sup>

أما أوزانها القياسية فأشهرها خمسة: "فَعَّالٌ"، "مِفْعَالٌ"، "فَعُولٌ"، "فَعِيلٌ"، و"فَعَلٌ".<sup>(4)</sup>

أما عن مستوى حضور هذه الصيغة في الشعر المولدي، فإن وظيفتها وأهميتها في الأداء المدحي الذي ينزع -عادة- إلى المبالغة والغلو، يؤكد أن المادح لا غنى له عن هذه الأداة التي تستجيب إلى حد بعيد لطموحه ومسعاها في الظفر برضا الممدوح، وهو يعلو به إلى أعلى الدرجات، ويرتقي به ما أمكنه الارتقاء إلى ذرى الرفعة والسمو. لذا فإن القارئ للنص المولدي يجده عامراً بصيغ المبالغة على اختلافها، سواء في مقام التعبير عن حرارة الشوق، أو في الثناء على الرسول (ﷺ)، أو في تمجيد مآثر السلطان.

ومن أهم النماذج التي نوردها بهذا الشأن، قول أبي القاسم العزفي معددا مزايا الرسول (ﷺ):

وَكَاَنَّ رُؤُوفًا رَحِيمًا لَهُمْ

عَطُوفًا شَفِيعًا عَلَيْهِمْ وَصُؤَلًا<sup>(5)</sup>

(1) حسن عباس، النحو الوالي، ج3، ص 258.

(2) المرجع نفسه، ص 260.

(3) المرجع نفسه، ص 258.

(4) المرجع نفسه، ص 258-259.

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 15.

فقد أضفى على شخص الرسول (ﷺ) صفات الرافة، والرحمة، والعطف، والصلة (الإحسان). بالكيفية التي تجعلها سمات متصلة راسخة في طبعه وسلوكه، بل تفيد أنها كثيرة الحضور إلى درجة المبالغة. وهو المعنى الحاصل من صيغتي المبالغة: "فعل" في "رحيم" و"فَعُول" في: "رؤوف"، "عطوف"، و"وصول". مع ملاحظة أن الفعلين: (عطف وراف) لازمان ومع ذلك فقد أجاز اللغويون<sup>(1)</sup> صيغة "فعول" منهما وإن لم يُستوفَ شرط من الشروط، وذلك على سبيل السماع، لما يقتضيه السياق من معنى المبالغة.

ومن أمثلة المبالغة أيضاً، قول محمد بن يوسف القيسي متضرعاً إلى الله مستجدياً عفوه:<sup>(2)</sup>

مَدَدْتُ يَدِي يَا ذَا الْمَعَارِجِ رَاجِئاً      وَأَصْنَبْتُ آمَالِي إِلَيْكَ حَوَادِيّاً  
عَسَى جُودُكَ الْفِيَاضُ يُدْنِي وَسَائِلِي      وَيُنْشِي مِنَ الْعَفْوِ الْعَمِيمِ غَوَادِيّاً

فقد استخدم صيغتي المبالغة "فَعَالٌ / فَيَاضٌ" و"فَعِيلٌ / عَمِيمٌ"، لأن المعنى يقتضي ذلك؛ إذ إن الجود الإلهي لا حدود له ولا حصر. وكذا عفوه جلٌ وعَلا، فإنه يَسَعُ كل شيء، ويعم كل الخلق.

ويلوذ ابن زمرك بصيغ المبالغة في حديثه الغزلي الصوفي، ليكشف عن حرارة الشوق وعمق التجربة، فيقول:<sup>(3)</sup>

وَمَا حَالٌ مِنْ يَسْتَوْدِعُ الرِّيحَ سِرَّهُ      وَيَطْلُبُهَا وَهِيَ النُّمُومُ بِكُثْمَانٍ  
ويقول أيضاً مُصَرِّحاً هذه المرة بالحبیب:

إِلَيْكَ رَسُولَ اللَّهِ دَعْوَةٌ نَازِحٌ      خَفُوقِ الْحَشَا رَهْنِ الْمَطَامِعِ هَيْمَانٍ

ففي كلمة: "النُّمُومُ / فعول" ما يشي بهذا الحب المحمدي الذي بلغ بالشاعر مبلغاً فَقَدَ معه السيطرة على مشاعره، والتكتم على حاله، فصار - والحال كذلك - مُذَاعَ السَّرِّ في كل مكان.

وتكاد كلمة: "خَفُوقِ / فعول" تُلْهَجُ بهذا الحب الذي أودع بالنفس حرقه، وبالحشا رعدة وخفقاناً. إن هذه الكلمة بما تتشج به من رقة وعذوبة، تحيل في صيغتها هذه على مستوى من

(1) ينظر: حسن عباس، النحو الروائي، ج3، ص 260 - هامش رقم 03.

(2) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج2، ص 190.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 493.

العمق غويط، يكشف عن حب استبد بالذات العاشقة، وأورثها داء لا يُرجى دواؤه إلا في لقاء المحبوب .

ومع ابن الخلوف، يستوقفنا قوله مُنَوَّهاً بكرم الرسول (ﷺ):<sup>(1)</sup>

مُزِيلُ الْمَحَلِّ هَطَّالُ الْأَيَّادِي      خَصِيبُ الرَّحْلِ مَقْصُودُ الدِّيَارِ  
فإذا كانت كلمة "هَطَّالُ / فَعَّالٌ"، تشير في وضعها اللغوي إلى ذلك المطر المنهمر الذي يفجر سيولا وأنهاراً، فإنها في هذا السياق تفجر كرمًا يجري مجرى السيول والأنهار من يد الرسول (ﷺ). ولنا أن نتخيل إلى أي مدى اكتسب المعنى عمقا وخصوبة بموجب استخدام هذه الصيغة. وبهذا، تتحدد وظيفة صيغ المبالغة، ويتجلى دورها في ملامسة الدقة وتوخي العمق في الأداء التعبيري .

ومن خلال دراسة أهم الأبنية أو الصيغ الصرفية الواسعة الحضور في النص المولدي، سواء ما دلَّ منها على الثبوت والدوام فأصاب قدرا من المبالغة في المعنى، كما سبق مع "اسم الفاعل" و" اسم المفعول". أو ما أفاد المبالغة كثرة وقوة بنصه وصيغته الصريحة، كما في "افعل" التفضيل". و"صيغ المبالغة". من خلال كل هذا تكون قد اتضحت قيمة تلك الصيغ في صياغة المضمون المدحي، الذي غالبا ما ينشد المبالغة. وأنها قد أمدت شعراء المولديات بطاقات تعبيرية هائلة، وكانت لهم سنداً في الارتقاء بأساليبهم التعبيرية إلى مستوى المدح والمناسبة. فهل كان المستوى النحوي كذلك؟.

## 2- المستوى النحوي

إن العلاقة بين الشعر والنحو، هي أوضح من أن تُخفى، وأبعد ما تكون عن الشك والجدل. فلا غنى للمبدع من مراعاة القاعدة النحوية في مجال الصياغة الشعرية.

ويعد عبد القاهر الجرجاني صاحب الفضل الكبير في لفت الأنظار إلى هذا الموضوع. وقد أفرد له جهدا طيبا وفضاء هائلاً في كتابه دلائل الإعجاز، فصل في القول في بيان الأهمية القصوى لعلم النحو في تشكيل المعنى فجعله أساساً للنظم. ومما نستحضره في هذا المقام قوله:

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنين لي مدح خير الفرقين، ص 27.



" اعلم أن ليس " النظم" إلا أن تضع كلامك الوُضع الذي يقتضيه "علم النحو" وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجَه التي تُهَجَّت فلا تزيغ عنها ".<sup>(1)</sup>

وينبني على ذلك أن صحة المعنى وفساده إنما مرجعه إلى معاني النحو وأحكامه. وفي هذا يقول : " فلا ترى كلاماً قد وصف بصحةً نظم أو فساد، أو وصف بمزيةٍ وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه ".<sup>(2)</sup>

من هنا، يتبين الدور الخطير الذي ينطوي عليه علم النحو في صياغة المعنى. وانطلاقاً من هذه القناعة، تتضح أهمية دراسة الجانب النحوي في الشعر المولدي. على أن الاهتمام سينصب على دراسة الأداة النحوية في علاقتها بالسياق، سعياً للكشف عن وظيفتها ودورها في التشكيل المعنوي، ومدى إسهامها في خدمة الأداء المدحي داخل القصيدة المولدية. وسيكون التركيز - فقط - على أكثر تلك الأدوات تداولاً في هذا الشعر، بالكيفية التي جعلت منها ظاهرة لغوية أو سمة أسلوبية.

وإذا كان المستوى الصريح قد أكد دوره - وفق ما تقدم - من خلال تلك الصيغ التي أثرت وعمقت المعاني المدحية، فإن المستوى النحوي لن يقل أهمية في ذلك. وهذا ما سأحاول الكشف عنه انطلاقاً من دراسة مجموعة من الأدوات التي توصل بها الشعراء بشكل بارز، وحققت لهم غرضهم في التماس العمق أو إضفاء طابع المبالغة على صياغتهم المدحية. ومن أهمها: "كم" الخبرية، "لو" أو "لولا" الشرطية، القصر أو الاستثناء، والصيغ الطلبية بأنواعها .

وقد أشار الجرجاني من قبل إلى أهمية مثل هذه الحروف باعتبارها أدوات ووسائل لها قيمتها الأكيدة في تشكيل المعنى وتحديد السياق. فقال: " أو تتوخى في كلامٍ هو لإثبات معنى، أن يصير نفيًا أو استفهامًا أو تمنياً، فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك، أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطاً في الآخر، فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى، أو بعد اسم من الأسماء التي ضُمّنت معنى ذلك الحرف، وعلى هذا القياس ".<sup>(3)</sup>

(1) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، ط2، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع،

القاهرة 410، 1989، ص 81.

(2) المصدر نفسه، ص 83.

(3) المصدر نفسه، ص 55.

## أ- "كم" الخبرية<sup>(1)</sup>

تفيد هذه الأداة من حيث المعنى، الدلالة على الكثرة في الإخبار. لذا استعان بها شعراء المولديات استعانة واضحة، لأنها تُلبّي حاجتهم في الإيحاء بمعنى الكثرة فيما نسبوه إلى الموصوف/الممدوح، من أفعال أو صفات على سبيل المبالغة؛ فكثيراً ما ترددت عند تعداد فضائل الرسول (ﷺ) ومناقبه. كما في قول أبي القاسم عبد الله بن رضوان، مشيراً إلى فضل الرسول في إرشاد الأمم والشعوب على اختلاف مللها وعقائدها وشرائعها إلى طريق الهدى:<sup>(2)</sup>

كَمْ أُمَّةٍ مَمْحُوءَةٌ آثَارُهَا	كَمْ شِرْعَةٍ مَنَسُوخَةٌ أَحْكَامُهَا
كَمْ عُصْبَةٍ مَغْلُوبَةٍ أَنْصَارُهَا	كَمْ مِلَّةٍ مَكْسُورَةٍ أَصْنَافُهَا
أَيَقَظُّهَا بِهَذَاكَ يَا صُبْحُ الْهُدَى	مِنْ رَقْدَةٍ لَعِبَتْ بِهَا أَخْلَامُهَا

فقد أفاد من استخدام الأداة "كم" في الإيحاء بمعنى الكثرة في تلك العُصَب التي حارب فيها الرسول (ﷺ) الجهل والضلال لِيُبَصِّرَهَا بنور الهدى والإيمان.

ويلجأ ابن الخلف في طلب هذه الأداة، فيكررها تكراراً لافتاً للانتباه في قوله:

كَمْ وَقَى حَادِثًا وَأَمَّنَ خَوْفًا	كَمْ دَحَا جَابِرًا وَأَكْرَمَ جَارًا
كَمْ نَهَى عَاصِيًا، وَهَنَّا مُطِيعًا	كَمْ كَفَى عَائِلًا وَفَكَ الْإِسَارًا
كَمْ رَعَى صَاحِبًا وَرَاعَ عَدُوًّا	كَمْ سَبَى ثَائِرًا، وَخَوَّلَ ثَارًا
كَمْ أَرَى أَكْمَهَا وَاعْمَى بَصِيرًا	كَمْ طَفَى فِتْنَةً وَأَخْمَدَ ثَارًا <sup>(3)</sup>

فقد استهل كلُّ شطرة من اشطر هذه الأبيات بالأداة "كم". وهي مأخوذة من القصيدة على الترتيب، ويستمر على هذه الوتيرة عبر خمسة أبيات أخرى لِيَبْلُغَ تكرارها ثمانية عشرة مرة. وهو ما أوقعه في شيء من الرتابة والتكلف، لكنه استطاع بالمقابل أن يوشح المعنى بوشاح المبالغة بما يستدعيه المقام؛ فهو بصدد تقدير الجهود التي بذلها الرسول (ﷺ)، وتعداد أفضاله على الخلق في محاربة الشرك، وتثبيت الهدى والإيمان.

(1) للملاحظة: "كم" على نوعين: "كم الاستفهامية" التي يراد بها السؤال عن معدود، و "كم الخبرية" التي تفيد الإخبار عن معدود.

(2) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة ص 67.

(3) ابن الخلف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 137.

وقد وفق إلى توصيل هذا المضمون بالدرجة التي أرادها حينما استعان بـ "كم الخبرية" التي تنحو في دلالتها منحى المبالغة. ثم إن في تكرارها بهذا الكم الكبير ما يكشف عن الإصرار في طلب معنى معين ويفي بأدائه .

وقد كانت معجزات محمد (ﷺ) من الكثرة بحيث لا يحيطها الوصف، لاسيما وقد اضيف إلى شخصه الكريم - بدافع أو بآخر - عددٌ كبيرٌ منها. وقد سبق الحديث عن هذا الجانب في موضعه .<sup>(1)</sup>

لذا، فإن التعبير عن هذا الكم الهائل، يستدعي توظيف الأداة التي تفي بالغاية. فكان في استدعاء " كم الخبرية" ضرورة في مثل هذا السياق.

ومن أمثلة ما نستدل به في هذا المقام، قول ابن زمرك:<sup>(2)</sup>

كَمْ آيَةٍ لِرَسُولِ اللَّهِ مُعْجِزَةٌ      تَكِلُ عَنْ مُنْتَهَاهَا أَلْسُنُ الْفُصَحَا  
وقول محمد بن يوسف القيسي:

وَلَكُمْ لَهُ مِنْ مُعْجَزَاتٍ أَوْضَحَتْ      سُبُلَ الْهُدَى لِنَهْيِ ذَوِي الْأَفْهَامِ<sup>(3)</sup>

فقد آثر القيسي أن يقرن "كم الخبرية" بلام التوكيد إمعانا في تقوية المعنى وتعميق درجة المبالغة في مضمون الخبر الذي يحيل على كثرة المعجزات من جهة. وعلى قيمتها من حيث كونها علامات وإشارات واضحة توحى بالنهج الصحيح .

ولم يكن مقطع مدح الرسول (ﷺ) وتعداد صفاته هو الفضاء الوحيد الذي استقطب هذه الأداة، إنما نجد لها حضوراً في سائر أقسام المولدية ومضامينها. ومن ذلك، توظيفها في مجال زجر النفس والاعتراف بالذنب، وتعداد الخطايا، كما نقرأ مثلاً في قول أبي عبد الله ابن أبي جمعة التلليسي مؤنبا نفسه التي كثيرا ما تُعْتَدُ بالإثم وتغتر بامتداد العمر وطول البقاء:<sup>(4)</sup>

فَيَا وَنَحْ نَفْسِي كَمْ ذَا تُرَى      تُطِيعُ الْغَوَاةَ وَتَعْصِي الْعَوَاذِلَ  
وَكَمْ ذَا اغْتَرَارَ بِطَوْلِ الْبَقَا      وَلَمْ يَتَّبِقْ مِنَ الْعُمَرِ طَائِلَ

(1) ينظر: ص 176 إلى 178 من هذا البحث.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 377.

(3) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 212.

(4) المصدر نفسه، ص 47.



ويلتفت ابن الخلوف إلى الدنيا وعبثها بأبنائها فيخلق عليها صفة المكر والخداع، جانحاً في وصفه إلى المبالغة، حيث استعان "بكم الخبرية" فقال :<sup>(1)</sup>

وَلَا تَمِلْ لِهَوَى الدُّنْيَا وَزُخْرُفِهَا      فَعَنْ قَرِيبٍ تَرَى وَجْدَانَهُ عَدَمًا  
هِيَ الْغُرُورُ فَكَمْ غَرَّتْ أَخَا ثِقَةٍ      بَعْدَهَا وَلَوْتَ عَنْ عَهْدِهِ صَمَمًا  
وَهِيَ الْقَتُولُ فَكَمْ أَفْنَتْ فَتَى عُلِقَتْ      بِذِيْلِهَا يَدُهُ وَاسْتَسَمَنْتَ وَرَمًا

ويلقي أبو حمو باللوم والتوبيخ للنفس التي لطالما انقادت لبريق الدنيا، فوقعت في أسر غرورها، مكرراً في صياغته للمعنى "كم الخبرية" لأجل الإيحاء أكثر بمستوى هذا الخضوع والانقياد :<sup>(2)</sup>

وَالدَّارُ تَغْفُرُ بِسَاكِنِهَا      وَيَنْحِ الْمَغْرُورُ بِهَا النَّهْمَ  
يَا نَفْسُ خُدْعَتِ بِزُخْرُفِهَا      كَمْ ذَا تَغْفُرُ بِهَا وَكَمْ

ويعد المضمون الغزلي في مقدمة القصيدة المولدية من أهم المضامين التي استدعت توظيف هذه الأداة، فهي تسعف كثيراً في تعميق معاني الحرقه والوجد، والتعبير عن أوار التجربة وحرارتها. ومن أهم النماذج التي تستوعب هذا المضمون قول أبي حمو :<sup>(3)</sup>

فَكَمْ زَفَرَةٌ فِي الْقَلْبِ أَخْرَقَتْ الْحَشَا      كَنَارِ ثَلَاثِي فِي الْهُبُوبِ رِيَا حَا  
فقد أوحى "كم الخبرية" داخل هذا السياق إيحاءً قوياً بعذابات المحبين، واكتوائهم بزفرات الأسى والحسرة، التي يُغذّيها وهيج الشوق. ونار الفقد، وهم في منأى عن الحبيب .

ويُمكن ابن الخلوف في تصوير فعل الحب في المحبين، واثر العشق في الذات العاشقة تصويراً عميقاً لا يُعدم مبالغة، فيقول مكرراً "كم الخبرية" أربع مرات داخل بيتين:<sup>(4)</sup>

كَمْ جُفُونٍ كَسَيْتُمُوهَا سِهَامًا      كَمْ قُلُوبٍ سَلَبْتُمُوهَا الْقَرَارًا  
كَمْ عَقُولٍ بَدَلْتُمُوهَا جُنُودًا      كَمْ نَفُوسٍ أَوْرَثْتُمُوهَا الدُّمَارًا  
وما أكثر ما يتردد في حديث الغزل موقف الصب الذي يتكلم عن حبه فتفضحه عيونه؛

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 35.

(2) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 42.

(3) المصدر نفسه، ص 98.

(4) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 129.

فلطالما حاول ذلك عبثاً، إذ إن الدمع هازمه وكاشفه يقول لسان الدين بن الخطيب: <sup>(1)</sup>

فكم قد كتمت الشوق لولاً مدامع      يُروِي حديثها المحاجر والخدا  
وقول عبد العزيز بن أبي سلطان مقدماً هذا المعنى في حلة صوفية: <sup>(2)</sup>

فلكم سترت عن الوجود محبتي      والدمع يفضح ما يسر المنطق  
ولا تنفصل سلطة المكان عن سلطة الحبيب في إخضاع المحب وامتلاك مشاعره، فكثيراً ما عصفت مواطن الحبيب المصطفى بقلوب الشعراء، وجعلتها رهينة عالقة بأجواء تلك الأماكن المقدسة، ولو حال دونهما البعد وامتداد المسافة. فهذا أبو القاسم العزفي وإن كان مقيماً بالمغرب فقلبه غالباً ما حل بتلك الديار لما آنس فيها من ألفة ومحبة، يقول مصوراً هذا الموقف في مستهل مولديته اللامية: <sup>(3)</sup>

إذا لم أطق نحو نجر وصولاً      بعثت القواد إليها رسولاً  
وكم حل قلبي رهيناً بها      غداة نوى الركب فيها النزولاً  
وكم بت فيها غداة النوى      أسح من العين دمعاً همولاً

فباستخدام "كم الخبرية" استطاع الشاعر أن يوفق إلى حد بعيد في تصوير هذه المفارقة، وهذا التمزق بين الجسد القابع بالمغرب، والروح التي لطالما فارقتها لتحلق فوق تلك الأجواء الطاهرة، فتتق غلتها وهي تحظى بجوار إلها وأنيسها.

أما المقطع الأخير من القصيدة المولدية، فبحكم مضمونه المتعلق بمدح السلطان الحاكم، فإنه شكل فضاء خصباً أيضاً لتوظيف "كم الخبرية"، فشعراء المولديات، وهم شعراء القصر محكومون بعامل التنافس داخل البلاط لأجل الظفر بالمكانة المرموقة لدى الحاكم، وذلك بما يحققون من تفوق وبراعة في التسامي بمكانته. من هنا كانت المبالغة في المدح هدفاً لهؤلاء، وكانت "كم الخبرية" من بين تلك الأدوات التي حققت لهم الغاية. وقد وظفت غالباً في تعداد الصفات والمزايا والمآثر. ومن أمثلة هذا التوظيف ما نقف عليه في قول ابن الخطيب في السلطان أبي سالم المريني، جامعاً بين مجموعة من الصفات على سبيل الوفرة والمبالغة: <sup>(4)</sup>

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 480.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 115.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 14.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 479.

وَكَمْ مُعْتَدِرٌ أَرَذَى وَكَمْ تَائِهٌ هَدَى وَكَمْ حَكَمَةٌ اضْفَى وَكَمْ نِعْمَةٌ أَبْدَى  
ويركز ابن زمرك في "لاميته" على السيرة الجهادية لسلطان غرناطة، مشيداً بانتصاراته  
العديدة، وجهوده الكبيرة في إخضاع قوى الشرك من النصارى، وإعلاء كلمة الإسلام بتلك  
البلاد، فيقول: <sup>(1)</sup>

كَمْ بِلْدَةٍ لِلْكَفْرِ قَدْ عَوَّضَتْ مِنْ نَأْفُسِهَا التَّجْبِيرَ وَالتَّهْلِيلَ  
ومن المعاني الشائعة في المدح، تلك التي تتعلق بسخاء الحاكم وكرمه الواسع وغالباً ما  
تُقَدَّم ملفوفة في ثوب المبالغة والغلو، فهو في ذلك كالسحابة الثقيلة، والمطر المنهمر، والنهر  
المتدفق، والبحر الزاخر، وما شاكل ذلك.

أما الشاعر أبو القاسم البرجي فقد آثر أن يوصل المعنى من خلال كثرة أولئك الوافدين  
على باب السلطان مستدرّين جوده وعطاءه، حيث قال:

كَمْ وَافِدٍ آمِلٍ مَعْهُدٍ نَائِلُهُ أَثْنَى وَأَثْنَتْ بِمَا أَوْلَى حَقَائِبُهُ  
فبالإضافة إلى دور الأداة "كم" في تحقيق معنى الوفرة والمبالغة، فقد أردف الشاعر هذه  
الأداة بكلمة "معهود" التي تحوَّلت إلى صفة مشبهة باسم المفعول، فدَلَّت على دوام الفعل وثبوته،  
وبالتالي صيَّرت كرم الممدوح عادة لا تنقطع.

يضاف إلى هذا، تلك الاستعارة الذكية في "أَثْنَتْ حَقَائِبُهُ" والتي أوحى إحياء عميقاً  
بهذا الكرم الواسع، حيث أنطقت الجماد، وجعلته يلهم بذلك الفضل، ويُثْنِي على صاحبه. ولنا  
أن نتصور بعد كل هذا مدى حضور هذه الصفة في الممدوح.

ومنه، نقف على الوظيفة التعبيرية والفضية لـ "كم الخبرية". وكيف أن الشعراء وفقوا  
من خلالها إلى حد بعيد في تجسيد تجرّبتهم الشعورية، وإضفاء كثير من العمق والمبالغة في  
المعنى.

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 479.



## ب- لو - ولولاً، الشرطيتان

تفيد الأداتان معنى الشرطية، تختص "لولا" بامتناع شيء بسبب وجود شيء آخر<sup>(1)</sup>. في حين تكون "لو" حرف امتناع لامتناع إلا نادراً<sup>(2)</sup>. أما الجواب فيصح أن يكون غير ممتنع، برغم امتناع الشرط إذا وجد سبب لوقوعه<sup>(3)</sup>.

وتلتقي الأداتان في أن كليهما يستلزم تقييد شيء بشيء آخر. ويحكم هذه الإفادة في المعنى، استُغلت الأداتان في سياق التحسيس بمضمون الشرط وأهميته. وهو متعلق في الشعر المولدي - غالباً - بالمدوح.

وتختص "لو" بمضمون واحد في القصيدة المولدية، هو التعبير عن معنى العجز في الإحاطة بمدح الرسول (ﷺ)، ذلك أنها تتيح أمام خيال المتلقي آفاقاً رحبة في تصور معنى الاستحالة، الذي يؤتى به لأجل تأكيد صفة في الموصوف/المدوح، على سبيل المبالغة. وهذا ما نستخلصه من قول ابن الخلوف<sup>(4)</sup>:

لو تَكُونُ الْأَفْلاكُ وَالْأَرْضُ دَرَجًا	طَالَ عَرْضًا وَوَسَّعَ الْأَقْطَارًا
وَمِيَاهُ الْوُجُودِ تُصْبِحُ حَبْرًا	حَالِكُ اللَّوْنِ دَائِمًا مِدْرَارًا
وَجَمِيعُ النَّبَاتِ وَالْقَضْبِ يَغْدُو	مِثْلَ أَقْلَامِ كَاتِبٍ تَتَبَارَى
وَجَمِيعُ الْوَرَى تُجَمَّلُ كُتُبًا	فِي حُلَاهُ لَمَّا حَوُوا مِعْشَارًا

فجواب الشرط في البيت الأخير: "لَمَّا حَوُوا مِعْشَارًا" متعلق بالشرط المتكرر عبر هذه الأبيات الأربعة، لذا فقد امتنع الجواب لامتناع الشرط، بل إنه ينطوي على فعل الاستحالة في تحقيق مضمون الشرط، وبالتالي جوابه.

وما يستفاد من وراء هذا، هو استحالة الوفاء بمدح الرسول (ﷺ). وبذلك يخلع عليه المادح فضلاً وقيمة لا تحدّها الحدود، ولا يدرك شاوها عقل بشر، وفي هذا مبالغة واضحة. وللملاحظة، فإن الشاعر يستند في هذا المضمون إلى مرجعيته القرآنية، حيث استوحاه من قوله تعالى: ﴿قُلْ

(1) حسن عباس، النحو الوافي، ج4، ص 512.

(2) المرجع نفسه، ص 493.

(3) المرجع نفسه، ص 493.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 149.

لو كان البحر مبداء لكلمات ربي لفد البحر قبل أن تنفذ كلمات ربي ولو جئنا بمثله مددا<sup>(1)</sup>.

أما "لولا"، فأكثر ما وظفت في صياغة ذلك المفهوم الصوفي الذي يجعل من النبي محمد (ﷺ) علة الخلق، وأن كل ما في الكون مشروط بوجوده، ولولاه ما خلق الله الأرض وما عليها. وهذا ما نفهمه من تصور الشاعر محمد بن يوسف القيسي في قوله :<sup>(2)</sup>  
لَوْلَاهُ مَا وَجِدَ الْوُجُودُ ؛ سَمَاؤُهُ  
أَوْ أَرْضُهُ أَوْ إِنْسُهُ أَوْ جَائُهُ  
وما كان لنا ان نميز الشرك من الإيمان في غياب الرسول (ﷺ). وهو ما نقراه في قول ابن الخطيب :<sup>(3)</sup>

فَلَوْلَاكَ مَا بَانَ الضَّلَالُ مِنَ الْهُدَى      وَلَا امْتَأَزَ فِي الْأَرْضِ الْمَكْبُ مِنَ الْأَهْدَى  
ولولا النور المحمدي، لما حظي الكون بإشراق الكواكب، يقول ابن زمرك :<sup>(4)</sup>

لَوْلَاكَ مَا أَشْرَقَتْ شَمْسٌ وَلَا قَمَرٌ      لَوْلَاكَ مَا رَاقَتْ الْأَفْلَاكُ مُلْتَمَحًا

فكل هذه النماذج تهدف إلى حقيقة واحدة، هي أن الكون وما يحتويه مشروط بوجود النبي محمد (ﷺ)، متعلق بحضوره. وينبني عليه، أنه لو امتنع الوجود المحمدي، امتنع معه الوجود الكوني. وما كان ليتحقق هذا المعنى من غير الأداة "لولا"، التي تفيد تعليق شيء على شيء آخر.

ومثلما أفاد شعراء المولديات من هذه الأداة في مدح الرسول (ﷺ)، فقد استعانوا بها أيضا في سياقات أخرى، منها ما يتصل بمدح السلطان. على شاكلة ما نقرا في مولدية أبي القاسم البرجي، حيث يقول :<sup>(5)</sup>

لَوْلَا الْخَلِيفَةُ إِبْرَاهِيمُ لَا ثَبَهَمَتْ      طُرُقُ الْمَعَالِي وَنَالَ الْمُلْكُ غَاصِبُهُ

فالخليفة أبو سالم إبراهيم المريني هو صانع العلأ والمجد، وهو حامي المُلْك وحصنه المنيع. ولتعميق هذا المعنى أكثر، أدخل الشاعر على صياغته، الأداة الشرطية "لولا"، ليجعل "المعالي" والمُلْك "رهينين" بوجود الخليفة إبراهيم في سدة الحكم. وفي ذلك ما يتيح للمتلقي أن يذهب

(1) سورة الكهف، آ: 109.

(2) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 45.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 482.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 377.

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 298.

بعيداً في تصور مكانة هذا السلطان وقيّمته. بل يرى فيه الضرورة التي لا غنى عنها في تسيير شؤون الرعية، وسياسة المملكة .

وعلى غرار هذه الصيغة، نسج محمد بن يوسف القيسي مدحه للملك أبي حمو موسى الزياتي، حيث جعل المآثر وقفا عليه، مشروطة بمحامده. ورأى فيه نموذجاً أعلى للكرم، فلا حديث عن "الأكارم" و"المكارم" إلا في حضور "عطاياه الجزيلة"، يقول: <sup>(1)</sup>

لَوْلَا سَجَايَاهُ الْجَلِيلَةُ لَمْ تَكُن      تُحَنِّى الْمَفَاخِرُ وَالْمَآثِرُ تُحَكِّمُ  
لَوْلَا عَطَايَاهُ الْجَزِيلَةُ لَمْ تَكُن      تُغَلِّى الْأَكَارِمُ وَالْمَكَارِمُ تُغْلَمُ

كما نجد توظيفاً لهذه الأداة في المقدمات، لا سيما الغزلية منها، عند التعبير عن موقف شعوري أو نفسي، مثلما هو الحال في قول ابن الخطيب، مصوراً حالة قصوى من الوجد والشوق: <sup>(2)</sup>

غَرِيبٌ بِأَقْصَى الْغَرْبِ طَالَ اشْتِيَاقُهُ      فَلَوْلَا تَعَلَّاتُ الْمُنَى لَقَضَى وَجْدًا

فما أصعبه موقفاً على الشاعر، وهو في منأى عن ديار الحبيب، لولا فسحة الأمل والأمانى في زيارتها يَوْمَ يُتَّاحُ له ذلك. إنه في حالة من الشوق قاتلة غَدَّت بها حياته رهينة بالوعود والأمانى. وفي هذا تصعيد ومبالغة في وصف فعل الشوق في المحب.

وقريب من هذا المعنى قول أبي القاسم البرجي: <sup>(3)</sup>

لَوْلَا النُّوَى لَمْ يَبْتَ حَيْرَانٌ مُكْتَبِبَا      يُغَالِبُ الْوَجْدَ كَثْمًا وَهُوَ غَالِبُهُ

فباستخدام الأداة "لولا"، تشكلت على مستوى المعنى هذه العلاقة الاستلزامية بين النوى والكآبة، فصارت هذه متعلقة بتلك، وامتنعت السعادة والنشوة عن المحب لوجود عامل المسافة والبعد .

وعلى هذا، تتحدد الوظيفة المعنوية والفنية للأداتين الشرطيتين: "لو" و"لولا" في تشكيل المعنى داخل القصيدة المولدية، والجنوح به نحو المبالغة، من خلال تقييد الشيء بغيره، أو

(1) التسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 175.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 481.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 295.



بالأحرى، تعليق جواب الشرط بمضمون الشرط، فتضفي على هذا الأخير قيمة معنوية مطلقة، حيث تُسَلِّم العَنَانَ لخيال المتلقي كي يتصور ما شاء له الخيال من وصف للموصوف.

### ج- القَصْر

يتحقق معنى القصر أو الحصر بواسطة الأداة "إلا" <sup>(1)</sup> الحصرية <sup>(1)</sup> في الاستثناء المُفْرَغ، وهو: "ما حذف من جملته المستثنى منه والكلام غير موجب" <sup>(2)</sup>، بمعنى أنه يعتمد أداة النفي والحصر معا. ويفيد من حيث الدلالة، قصر الصفة على الموصوف ونفيها عن غيره. ومن هنا وجد الشعراء في هذه الأداة مبتغاهم، خاصة في مجال التسامي بالذات المحمدية، وكذا في التعالي بشخص السلطان، وتمييز ممدوحهم عن سائر الأشباه والنظائر، وهذا من خلال خَصِّه بصفة دون سواه .

فمن أمثلة ذلك، قول محمد بن يوسف القيسي معبراً عن خصوصية الرفعة التي حظي بها محمد (ﷺ) دون سائر الأنبياء والرسل إثر معجزة الإسراء والمعراج : <sup>(3)</sup>

وَمَا خُصَّ بِالْإِسْرَاءِ إِلَّا مُحَمَّدٌ وَمَا جَالَ فَوْقَ الْعَرْشِ إِلَّا هُ جَائِلُ

حيث نفى هذا التبجيل الإلهي عن كل الرسل بكل ما تحمله "ما" النافية من قوة النفي، ليجعله قصراً على محمد (ﷺ) بكل ما تتضمنه "إلا" من معنى الحصرية .

ويؤكد ابن الخلوف كذلك هذا التفرد، من خلال ذلك الكرم الإلهي الذي خَصَّ به الله رسوله الكريم، فرفعه إلى أعلى مقام ، إلى حيث عرش الرحمن، فشاهد به ما لم يُؤْتِ لأي رسول آخر يقول : <sup>(4)</sup>

وَلَكَ الْفَخْرُ قَدْ بَلَغْتَ مَقَامًا لَمْ يُشَاهِدْ لَهُ سِوَاكَ عَدِيلاً

والى هذه الخصوصية يشير عبد العزيز بن أبي سلطان في قوله : <sup>(5)</sup>

رُفِعَتْ لَهُ الْحُجُبُ الَّتِي لَمْ تَرْتَفَعْ إِلَّا إِلَيْهِ فَكُلُّ سِتْرٍ يُخْرِقُ

(1) إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة، "د ت"، ص 66.

(2) حسن عباس، النحو الوافي، ج2، ص 317.

(3) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج2، ص 70.

(4) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 72.

(5) المقرئ أحمد بن محمد، لفح الطيب، ج6، ص 116.

وتعدُّ صفة الشفاعة من أبرز علامات التمييز التي تفرَّد بها النبي محمد (ﷺ) دون غيره. لذا، فإن صياغة هذا المعنى يستدعي من الشعراء - غالباً - إما الاستعانة بمضردات تحمل معنى الخصوصية، على غرار: (هو المخصوص بالشفاعة) و(هو الشافع الوحيد). أو استخدام أداة الحصر، كما نجد في قول ابن الخلوف: (1)

فَيَدْعُوهُمْ عِيسَى الْمَسِيحُ إِلَّا ابْشَرُوا      فَلَيْسَ لَهَا إِلَّا الْحَبِيبُ الْمُعْظَمُ  
حيث وظف هذا المعنى في معرض السرد لمشهد الخلق يوم القيامة، وهم يلوذون بالأنبياء يلتمسون الشفاعة دون جدوى، إلى أن ينتهوا إلى المخصوص بها، محمد (ﷺ). وقد جاءت الإحالة هنا على لسان المسيح عيسى عليه السلام، والذي تضمَّن خطابه حصر هذه الهبة الإلهية - الشفاعة - في شخص الرسول (ﷺ).

ومن الثناء على الرسول (ﷺ) إلى الإشادة برسالة الإسلام الخالدة، حيث يراها ابن زمرك نورا من الهدى لا يُحْتَجَبُ إِلَّا عَلَى أَعْمَى البصر والبصيرة ممَّن أنكره وكفر به. يقول: (2)

هُوَ آيَةُ اللَّهِ الَّتِي أَنْوَارُهَا      تَجَلُّوْ ظَلَامَ الشُّكِّ أَيَّ جَلَاءٍ  
وَالشَّمْسُ لَا تُخْفِي مَرْيَّةً فَضْلَهَا      إِلَّا عَلَى ذِي الْمُقْلَةِ الْعَمِيَاءِ  
أما مدح السلطان، فكان بدوره مجالا لاستدعاء أداة الحصر لغرض المبالغة. ومنه قول ابن زمرك منوهاً بأمجاد العائلة النصرية التي لم تتوارث - على حد تعبيره - إلا المفاخر: (3)

مَنْ دَوَّحَةٍ نَصْرِيَّةٍ يَمْنِيَّةٍ      وَشَجَتْ فُرُوعًا فِي الْعُلَا وَأُصُولًا  
فَإِذَا سَأَلْتَ الْكُتُبَ نَقْلَ فَضِيلَةٍ      لَمْ تُلْصِقْ إِلَّا فُخْرَهَا مَنْقُولًا  
أما الثغري، فقد بلغ بممدوحه، الملك أبي حمو مبلغا يكشف عن مبالغة صارخة، حين منَّحه هذه التزكية الإلهية دوناً عن سائر الخلق، ليكون وحده المؤهل لسياسة الملك وحماية الدين، وذلك في قوله:

أَمْوَلَايَ إِنَّ اللَّهَ أَعْطَاكَ مُلْكَهُ      فَشَيْدَتَ مِنْ مَبْنَاهُ مَا كَانَ وَاهِيَا  
رَأَى اللَّهُ أَنَّ الْمُلْكَ لَيْسَ يَسُوسُهُ      سِرْوَاكَ وَمَا لِلدِّينِ غَيْرُكَ حَامِيَا (4)

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 189.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 364.

(3) المصدر نفسه، ص 479.

(4) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج 2، ص 192.

ويشيع استخدام هذه الأداة أيضا في مقام التوسل بالجناب النبوي، إذ يراجع الشاعر نفسه فيجدها مثقلة بالذنوب. وحينها لا يلقي من وسيلة يستجدي بها عطف الرسول (ﷺ) إلا حبه له. يقول أبو حمو مجسدا هذا المعنى :<sup>(1)</sup>

وَمَالِي سِرْوَى حُبِّي إِلَيْكَ وَسِيْلَةٌ      أَمْدُ بِهَا نَحْوُ الشُّفَاعَةِ رَاحَا  
ويدوره ابن خلدون، أعدم كل الوسائل التي تُخَوِّل له حق الرجاء والتوسل عدًا حبه لشفيع الخلق. فيقول :<sup>(2)</sup>

وَإِخْسَارِي يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنْ لَمْ      يَغْفِرِ اللَّهُ زَلَّتِي وَاجْتَرَّاحِي  
لَمْ أَقْدَمْ وَسِيْلَةً فِيهِ إِلَّا      حُبَّ خَيْرِ الْوَرَى الشُّفِيعِ الْمَاحِي  
أما ابن الخلوف، فقد انحصرت وسائله في مدحة تهدي لصاحب الشفاعة (ﷺ)، بعد أن ضاق بذنوبه وافتقد مطية النجاة :<sup>(3)</sup>

ضَاقَ ذَرْعِي، وَمَا لِأَسْرِي خَلَاصٌ      غَيْرَ مَدْحِ الشُّفِيعِ مُنْجِي الْأَسَارِي  
ومن السياقات التي استدعت ضرورة لاستخدام أداة الحصر، فكان لها حضورها في مقدمة القصيدة المولدية، والغزلية - تحديدا - أن يحصر الشعراء المثير الطبيعي الذي يستفز ذاكرة المحب، ويحرك فيه مكانم الجرح في "البرق"، فكان هذا المعنى كثير التداول بين الشعراء. ومن أمثله قول يحيى بن خلدون :<sup>(4)</sup>

وَمَا شَاقَنِي إِلَّا تَأْلُقُ بَارِقٍ      أَطَارَ مَنَامَ الْعَيْنِ وَهَنَا مِنَ الرُّغْبِ  
يُذَكِّرُنِي عَهْدَ التُّصَابِي بِرَامَةٍ      فَأَهْفُو، فَيَأْتِي زَاجِرُ الشُّيْبِ بِالْعُتْبِ  
وقول ابن الخلوف :<sup>(5)</sup>

وَمَا هَاجَنِي إِلَّا تَأْلُقُ بَارِقٍ      بَكَيْتُ عَلَى حُكْمِ الْهَوَى فَتَبَسُّمًا  
فكلاهما يجعل مثار الشوق والذكرى وقفا على تألق البرق، الذي اقترن حضوره في العُرف الغزلي العربي بحضور الحبيب، وأضحى من متعلقاته ومستلزماته. غير أن الصياغة الشعرية

(1) المصدر السابق، ص 99.

(2) المقري أحمد بن محمد، ج 6، ص 511.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 130.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 231.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 321.



هنا - وقد اعتمدت أداة الحصر: "ما، والأ" - قد تخطت بالمعنى حدود الاعتدال إلى دلالة الغلو والمبالغة، فغدا البرق هو المثير الوحيد دون سواه في استثارة المحبين .

ولعل في هذه الأمثلة ما يكشف عن القيمة المعنوية لأداة الحصر في إثراء المعنى وإمداده بالقوة والعمق، لاسيما في مقام الإشادة بالممدوح، الذي يمثل نواة المولدية ومحورها الأساس، فقد أفاد الشعراء أيما فائدة من هذه الأداة في رسم صورة متعالية للممدوح من خلال خصه بصفة وتفيها عن غيره من نظرائه تساميا به، بالكيفية التي تمنحه التفرد والتميز، وفي ذلك ما ينحوبهم - غالبا - منحى المبالغة.

### د- الأداة الطلبية

وهي تلك الأدوات من الحروف والكلمات، التي تصاغ بها الجملة الطلبية الإنشائية. ويمكن حصرها من حيث دلالتها في: الأمر، النداء، الاستفهام، النهي، والتمني.

ولهذه الأدوات أثرها في تنشيط المعنى وتقويته، ولها قيمتها الأكيدة في استثارة اهتمام المتلقي. كما تشكل وسيلة هامة للتخلص من أسر ذلك الإيقاع المنتظم، والرقابة المستثقلة التي تشيعها الجمل الإخبارية المتتالية، فتثقل كاهل الصياغة الشعرية .

لقد كانت الحاجة الملحة إلى الاستعانة بالإنشاء الطلبي، " لدلالته الثرية، وقدرته على التعبير عن المعاني المجازية، والإيحاء بشئ الأفكار والخواطر التي يريد الأديب أن يبوح بها. فهو يتجاوز الدلالة التقريرية ويُسَّع بلا حدود ليثير وجدان القارئ " (1).

على أن هذا المبحث سيتناول هذه الأدوات لا من زاوية الاهتمام النحوي، إنما من الزاوية البلاغية، التي تهدف أساسا إلى استجلاء قيمتها المعنوية وما تولده من معاني مجازية فنية تتجاوز حدود الوضع الأصلي إلى آفاق أوسع لتقوي، وتعمق، وتثري. فكيف كان توظيف شعراء المولديات لهذه الأدوات، وما مستوى تأثيرها في الأداء الفني والمعنوي؟ وإلى أي مدى أسعفت هؤلاء في صياغة النص المولدي، أو بالأحرى في تفجير معانٍ مجازية معبرة عن تجربتهم الشعورية ومضمونهم المدحي؟

(1) عثمان بن عبد الفتاح، في علم المعاني، دار الهاني للطباعة، مصر 1990-1991، ص 112-113.

## – الأمر

تفيد صيغة الأمر في استعمالها الحقيقي، طلب حصول الفعل على جهة الإلزام والاستعلاء<sup>(1)</sup>. لكنها في مجال الإبداع الأدبي، ومنه الشعري، تخرج عن هذه القاعدة، فتتخلّى عن صفة الاستعلاء لتؤدي معان مجازية عديدة، تحدّدُها القرينة، ومنها: الالتماس، الدعاء، النصيح، التهديد، الإهانة، التعجيز، الاستعطاف. وغير ذلك من المعاني التي وصلت عند أحد البلاغين إلى خمسة وعشرين معنى<sup>(2)</sup>.

وللأمر صيغ أربع هي: فعل الأمر، والفعل المضارع المقترن بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر<sup>(3)</sup>.

وإذا تتبعنا دلالة هذه الأداة الطلبية في الشعر المولدي، فسنجد أن الالتماس يعد من أبرز دلالاتها المجازية من حيث التداول. وغالبا ما يوظف في سياق مخاطبة الحادي، أو الركب الميمّم صوب البقاع المقدسة، حيث يحمله الشاعر الذي أقعدته الظروف عن الحج التماساته في أن ينوب عنه في تحقيق أمنية من الأمناني؛ قد تكون بطلب التعرّيج على ديار الحبيب التي هي نفسها مواطن المصطفى (ﷺ)، وتبليغ رسالة حبٍّ ووَجْدٍ وهيام بالذات المحمدية، كما في قول أبي حمو موسى الزباني :

وَعَرَجَ عَلَى نَجْدٍ وَسَلَعَ وَرَامَةً      وَسَائِلُ فِدْتِكَ النَّفْسُ فِي الْحَيِّ عَنْ مَيٍّ  
وَقُلْ ذَلِكَ الْمُضْنِيَّ الْمُعَذَّبُ بِالْهَوَى      يَمُوتُ وَيَحْيِي فَأَرْثُ لِلْمَيِّتِ الْحَيِّ  
وَبُثَّ لَهُمْ وَجْدِي وَفَرَطُ صَبَابَتِي      وَأَرْوِ حَادِيَّتِي فَهُوَ أَغْرَبُ مَرْوِيٍّ<sup>(4)</sup>

فقد استهل كل بيت من هذه الأبيات بصيغة الأمر: " قف، عرج، قل، بُثَّ " حيث أفادت داخل هذا السياق الطلب على سبيل الالتماس. وهو التماس يشعُّ بمعاني اللهفة والشوق والحنين إلى الوصل واللقاء، الذي يتحقق من خلال الوقوف على مثوى الحبيب المصطفى (ﷺ)، والتعبُّق بأجواء تلك البقاع المباركة .

وهذا ما نقف عليه أيضا في قول ابن الخطيب وقد استدرّ دموع الركب والتمس منه - إذا

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 116.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 119.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 116-117.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 65.

ما بلغ الحمى - ان يدر دمعاً سخياً على قبر الرسول (ﷺ)، وان يعفر خده بصفحة ذلك الثرى  
المقدس : (1)

نَشَدْتُكَ يَا رَكْبَ الْحَجَازِ تَضَاءَلْتُ      لَكَ الْأَرْضُ مَهْمًا اسْتَعْرَضَ السُّهْبُ وَامْتَدَّ  
إِذَا أَنْتَ شَافَهْتَ الدِّيَارَ بِطَيْبَةٍ      وَجِئْتَ بِهَا الْقَبْرَ الْمُقَدَّسَ وَاللَّحْدَا  
فَتُبَّ عَنْ بَعِيدِ الدَّارِ فِي ذَلِكَ الْحَمَى      وَأَدْرَبَهُ دَمْعًا وَعَفَّرَ بِهِ خَدًا

ومن أكثر معاني الأمر المجازية، ما يفيد التوسل والاستعطاف، وعادة ما يكون فيه  
الخطاب الشعري مُوجَّهاً من الأدنى إلى الأعلى، كان يصنر من الشاعر إلى الرسول (ﷺ). أو منه  
إلى السلطان. ومنه قول الشاعر الأمير إسماعيل بن الأحمر مستجديا عطف الرسول  
وكرمه: (2)

أَبْنِي وَلَا مَنْ عَلَيْكَ بِمَذْحَتِي      فَجَاءَهُ غُلَاكَ الرَّحْبُ جُودٌ أَثِيبَهَا  
وقول أحمد بن عبد المنان متوسلاً إلى الرسول بأن يشملته بشفاعته : (3)

كُنْ شَافِعًا لِي أَسْعِدْ بِالْمَفَازِ غَدًا      فَمَا السُّعِيدُ سِوَى مَنْ أَنْتَ شَافِعُهُ  
وبصيغة الأمر المصدرية يتوسل ابن زمرك إلى الرسول (ﷺ) بأن يترفق بحاله، قائلاً: (4)

رَفَقًا بِمَنْ مَلَكَ الْقَضَاءُ زَمَامَهُ      فَقَدْ أَبْقَيْتَ دُؤُوبَهُ مَغْلُولًا  
ويستعطف الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان ولي نعمته السلطان النصري أبا الحجاج  
يوسف، متوسلاً إليه بأن يعيده إلى منصبه السابق في الكتابة السلطانية قائلاً: (5)

فَانْعَمْ بِرَدِّي فِي بَسَاطِكَ كَاتِبًا      وَأَعِذْ لِمَا قَدْ كُنْتُ فَهَوَ الْأَلْيَقُ  
كما نجد لمعنى النصيح والإرشاد الصادر عن صيغة الأمر تداولاً كبيراً لدى شعراء  
المولديات، وغالبا ما يقترن بمخاطبة النفس الأثمة التي أضلَّت النهج الصحيح، كما في قول  
أبي عبد الله بن أبي جمعة : (6)

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 475.

(2) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان، ص 385.

(3) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان، ص 385.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 478.

(5) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 118.

(6) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ص 140.



بَعَزْمٍ لِمَا فِيهِ الصَّلَاحُ لَأَحْوَالِي  
بِهَذَا قَبْلَ أَنْ أَقْضِي وَتُرْفَعَ أَعْمَالِي

فَجَدْتِي بِحَزْمٍ فِي نَجَاتِكَ وَانْظُرِي  
إِلَّا فَارَحَلِي قَصْدًا لَطِيبَةً وَانْزِلِي

فصيغة الأمر في البيتين: "جدتي، انظري، فارحلي، انزلي" قد وردت داخل هذا السياق مشبعة بمعاني النصح والإرشاد للنفس بأن تتدارك الحال قبل أن يفوت الأوان، وتُعدم فرصة التوبة والنجاة.

وقد يتعلق النصح بتوجيه الخطاب إلى شخص غير معين، قد يكون الشاعر نفسه، وعندها يكون الأمر هو صوت الضمير والمخاطب هي النفس. وقد يُقصد به الذات الإنسانية بعامية، وهذا ما نفهمه من قول ابن الخلوفاً :

تَسْرِي بِهِ فِي طَرِيقِ الرُّشْدِ مُحْتَرَمًا  
بِالْحَقِّ تَرْقَى الْعُلَا مَعَ جُمْلَةِ الْعُلَمَا  
ذَا أَهْبَةِ كَيْ لَا تَلَاقِي سَيْلَهُ الْعَرِمَا  
فِي طَيِّ صَدْرِكَ وَاحْذَرِ صُحْبَةَ اللُّؤْمَا  
بَابُ الصُّوَابِ تَكُنْ بِالنُّجْحِ مُخْتِمًا<sup>(1)</sup>

وَالشَّيْبُ مُصْنَبَاحٌ وَعَظْمٌ فَاسْتَنْرَهُ لَكَيْ  
دَعْ مَا يُرِيبُ إِلَى مَا لَا يُرِيبُ وَخُذْ  
وَاعْلَمْ أَنَّ الرَّدَى لَا بُدَّ مِنْهُ فَكُنْ  
وَلَا زِمِ الصُّمْتَ وَاحْذَرِ بَانَ تَبُوحَ بِمَا  
وَانْهَجْ إِلَى سُبُلِ الْخَيْرَاتِ مُفْتَتِحًا

فهذه السلسلة من الأوامر، في: "دع، واعلم، فكن، لازم، احذر، انهج" قد وظفها الشاعر داخل هذا السياق بما يفيد التوجيه والنصح والإرشاد.

ولا يقل معنى الدعاء حضوراً وكثرة عن معاني الأمر المجازية التي تقدّمت، كان يردّ في سياق التضرع إلى الله، والدعاء للنفس بالمغفرة والخلاص. أو بالدعاء للسلطان ولي النعمة بالسداد في الحكم والراي والسياسة، والتوفيق في حماية الدين والدولة.

أما النماذج المعبرة عن هذا المضمون، وبهذه الأداة، فكثيرة كثرة القصائد المولدية، إذ لا تكاد تخلو قصيده من هذا التوظيف. ومن أهم ما نستحضره بهذا الشأن، قول أبي حمو في الدعاء لنفسه:<sup>(2)</sup>

بِهِ السُّمُوءَاتُ وَالْأَرْضُونَ لَمْ تُعْجِ  
وَاجْبِرْ بِحُلْمِكَ مَا قَدْ بَانَ مِنْ عَوَجٍ  
فَكَمْ تُعَامِلُ بَعْدَ الضَّنِيقِ بِالْفَرْجِ

إِنِّي سَأَلْتُكَ بِالسَّرِّ الَّذِي ارْتَفَعَتْ  
أَصْلَحَ بِفَضْلِكَ مَا قَدْ كَانَ مِنْ خَلَلٍ  
وَاجْعَلْ لَنَا مَخْرَجًا فِي إِثْرِهِ فَرْجٌ

(1) ابن الخلوفا القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 37.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 154.

ومنه قول ابن زمرك داعيا للسلطان النصري الغني بالله محمد الخامس بأن يحظى بالتأييد الإلهي في تعزيز الملك وتثبيت السلطان، مستعينا بصيغة الأمر الدعائية : <sup>(1)</sup>

وأيّد مولانا ابن نصر، فإنه لأشرف من ينمي لملك وسلطان  
أما ابن الخلف، فيشمل بدعائه أطرافاً عدة، حيث يدعو لنفسه، وللسلطان أبي عمرو  
عثمان الخفصي، ونجله المسعود، وكذا الأئمة والأشياخ، والأقربين من أهله، وكافة المسلمين  
قائلاً :

يا ربّ وانصُر لِمَا الْإِسْلَامَ وَأَرْحَمَ بِهِ  
وَكُنْ لِعَبْدِكَ مَوْلَانَا الْخَلِيفَةَ عَثْمَانَ الْمَلِكِ  
وَاحْرُسْ بِهِ حَوْزَةَ الْإِسْلَامِ وَأَخْمِ بِهِ  
وَصُنْ حِمَى عَبْدِكَ الْمَسْعُودَ وَارْعَ لَهُ  
وَاعْفِرْ لِأَشْيَاخِي الزُّهْرَ الْهَدَاةَ وَجُدْ  
وَصُنْ بُنْيَ إِخْوَانِي وَهَبْ كَرَمًا  
أَمَرْتَنِي أَنْ أَقُولَ أَرْحَمَهُمَا فَاجِبْ  
وَاخْلِفْ عَلَى ابْنِ خُلُوفٍ وَأَوَّلِهِ مِنَّنَا

أئمة الدين واخز الضلّل اللؤمّا  
الجليل، الضيّغم السهمّا  
معاقل الملك وانصُر حزبه الرُعمّا  
ولاية العهد وارزقه الرضا العمّمّا  
للمسلمين بعفو يكشف العمّمّا  
لوالدي رضا يستفرق الديّمّا  
قولي لك أرحمهما يا أرحم الرُحمّا  
توليّه ما دام في الدارين خيرهما <sup>(2)</sup>

فالمقطوعة تزدهم بصيغة الأمر، التي أرادها الشاعر في مثل هذا المقام، مقام التضرع،

والتوجه بالخطاب من العبد إلى خالقه أن تُحمّل بمعنى الدعاء، والذي يعد من أبرز المعاني  
المجازية لصيغة الأمر في الشعر المولدي .

والى جانب ما تقدم، هناك معاني مجازية للأمر أيضا، لكنها أقل حضوراً، ومنها أن يراد  
بصيغة الأمر: الإغراء، وقد وظفت في القسم الأخير من المولدية، حين ينتهي الشاعر إلى التنويه  
بقريضه، والإيحاء بسحره وجمالياته بما يغري السلطان ويستقطب اهتمامه. وهذا ما  
نستخلصه من قول محمد بن يوسف القيسي مُغْرِيًا بقصيدته الملك الزياتي أبا حمو،  
مستخدما في ذلك صيغة اسم فعل الأمر "دونك" وهي بمعنى "خذ" : <sup>(3)</sup>

فَدُونُوكَ أَبْنَاكَارُ الْمَعَانِي لِبَاسُهَا  
بُرُودُ حُلَاكُمُ هُنَّ فِيهَا رَوَاقِلُ

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 496.

(2) ابن الخلف القسنطيني، ديوان جني الجنّتين في مدح خير الفرقين، ص 65-66.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 71.

وقول الأمير إسماعيل بن الأحمر، متوجها بخطابه إلى السلطان المريني، أبي عامر عبد الله. وقد كان وقتئذ لاجئا في بلاطه : (1)

وَحُذِّهَا فَآدَابُ الدُّئَى قَدْ سَمَتْ بِهَا      وَقَدْ طَابَ مِنْهَا نَظْمُهَا وَنَثَارُهَا

وعلى غرارهما يغري ابن زمرك بسحر شعره، الغني بالله سلطان غرناطة، قائلا (2)

فَافْسَحْ لَهَا اكْفَافَ صَفْحِكَ إِنَّهَا      بِكَرَأْتِ تَمْشِي عَلَى اسْتَحْيَاءِ

ومن هذه المعاني أيضا: الحُضُّ أو التحريض على فعل معين؛ كان يتعلق بموضوع الجهاد.

كما في قول ابن زمرك : (3)

جَهَّزْ جُيُوشَكَ لِلْجِهَادِ مُوقِّعًا      وَكَفَى بِرَيْكَ كَافِيًا وَكَفِيلاً

وَلْتُبْعِدِ الْغَارَاتِ فِي أَرْضِ الْعِدَا      وَاللَّهُ حَسْبُكَ ثَاصِرًا وَوَكِيلًا

حيث استعان في صياغة المعنى بالأمر في صيغتيه: فعل الأمر "جَهَّزْ"، والمضارع المقترن بلام الأمر "لْتُبْعِدْ" بما يفيد الحُضُّ والتحريض، لا على سبيل الاستعلاء، إنما بمعنى التوسل والرجاء تأدبًا في الخطاب الموجه إلى الملك.

ومما سبق، يتبين أن شعراء المولديات قد تعاطوا صيغ الأمر الأربع، وطوّعوها دلاليًا، فخرجوا بها عن وضعها اللغوي إلى دلالات عديدة ومتنوعة. وقد كشفت النماذج عن أكثر تلك الدلالات تداولًا لدى شعراء المولديات وفقا لما يخدم موضوعهم، ويستجيب لمشاعرهم وذواتهم، لاسيما ما أفاد منها معاني التوسل والاستعطاف، أو الدعاء، أو النصيح والإرشاد، وكذا الالتماس، والتي تعد معاني محورية في بناء المضمون داخل القصيدة المولدية.

## - النداء

يفيد في معناه الوضعي اللغوي دعوة المنادي للإقبال، أو تنبيهه للإصغاء إلى ما يريد المتكلم فيما ضَمَّنَه في جملة النداء. وأدواته هي: الهمزة، يا، أيا، هيا، أي، وأ. (4) حيث تستخدم الهمزة "وأي" لنداء القريب، وباقي الحروف لنداء البعيد. والنداء من أهم الأدوات الطلبية ثراء من حيث الدلالة، إذ إنه في الاستخدام الأدبي، يخترق دائرة المعنى الوضعي، ليفجّر معاني

(1) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان، ص 382.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 366.

(3) المصدر نفسه، ص 480.

(4) ينظر: حسن عباس، النحو الراي، ج 4، ص 1.



مجازية عديدة، لغرض بلاغي يرمي إليه الأديب. ومن أبرزها: التعظيم، الإنكار، الاستعطاف، التحسر والتفجع، التضرع والدعاء، الزجر والتأنيب، الاستغاثة، التعجب، التشوق. ويأتي التعظيم في صدارة هذه الدلالات من حيث التداول في النص المولدي، لما له من صلة قوية بموضوع المولدية الذي يشكل المديح نواته الأصلية، سواء تعلق ذلك بمدح الرسول(ﷺ)، أو المناسبة، أو السلطان .

فمما ورد في تعظيم الجناح النبوي، قول أبي القاسم عبد الله بن رضوان :<sup>(1)</sup>

وَأَتَيْتَ يَا عَلَمَ النُّبُوَّةِ صَادِعًا      بِالْحَقِّ تَأْبَى أَنْ يَزِيغَ قَوَامُهَا  
وَأَتَيْتَ يَا نُورَ الْإِلَهِ مُبْصِرًا      أَهْلَ الْعِمَائَةِ فَاهْتَدَتْ أَفْهَامُهَا

فقد خرج النداء في هذا السياق عن دلالاته الحقيقية، التي هي طلب الإقبال أو الانتباه ليفيد معنى مجازيا، وهو تعظيم المنادى، والمتمثل في شخص الرسول(ﷺ). وذلك ما تحدده القرينة في "علم النبوة"، و"نور الإله".

ومثلما سُخِّرَ النداء لتعظيم الرسول(ﷺ)، فقد وظف كذلك في تعظيم مناسبة مولده، كما في قول محمد بن يوسف القيسي :<sup>(2)</sup>

أَشْهَرُ رَيْبٍ حُزْتُ كُلَّ فَضِيلَةٍ      وَيَا نَيْلَةَ الْإِثْنَيْنِ فَضَّتِ اللَّيَالِيَا  
وَيَا مَوْلِدَ الْمُخْتَارِ وَافَيْتَ زَائِرًا      فَلِلَّهِ مَا أَسْنَى الْحَيِّبِ الْمَوَافِيَا

حيث حققت أداة النداء انزياحا واضحا عن دلالتها الحقيقية بما يستجيب للسياق، ذلك أن الشاعر في مقام الإشادة بمناسبة المولد النبوي الشريف. وقد اختار "يا" النداء الدالة على البُعد رغم أنه يتوجه بخطابه إلى (منادى/الليلة) هو قريب عهد به، بل إنه يعيش أحداث تلك المناسبة في زمنها الحقيقي، ومع ذلك خاطبها مخاطبة البعيد لغرض بلاغي هو الإيحاء بعظمة شأنها ورفعته التي هي من البُعد والسمو بحيث لا تُدرك .

ومن هذا الانزياح في معنى النداء ما نجده في سياق التضرع لله، حيث يبسط الشاعر أكفُ الضراعة مُسَبِّحًا بعظمة الخالق، مُعَدِّدًا أفضاله ونِعَمَه تَمْهِيدًا للسؤال والدعاء. يقول ابن الخلوف بهذا الشأن :

(1) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

(2) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج2، ص 191.

يَا إِلَهَ الْوَرَى، وَمُعْطِي الْعَطَايَا يَا مُثِيرَ الثَّرَى وَمُجْرِيَ الْبَحَارَا<sup>(1)</sup>

فبالإضافة إلى أن ما يفهم من السياق هو تعظيم الخالق، فإن ما يسجل هو أن هناك تبادلاً للمواقع بين نداء القريب والبعيد، إذ انحرفت "يا" النداء داخل هذا المعنى عن دلالتها الوضعية التي تقتضي توظيفها لنداء البعيد؛ ذلك أن الله جل جلاله قريب من عباده كما نص على ذلك القرآن: "وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ".<sup>(2)</sup> ومع هذا، فقد فضل الشاعر أن يستعين بها لفرض بلاغي هو تأكيد عظمة الخالق وجلال قدرته. فالمنادي في هذا المقام: "يستصغر نفسه أمام المولى، ويرى البعد الواسع بين المنزلتين، منزلة الخالق ومنزلة المخلوق، والتفاوت العظيم بين الدرجتين، فلماذا يستخدم الحرف "يا".<sup>(3)</sup>

ومن المواقف التي استدعت النداء في معناه الدال على التعظيم، موقف التوجه بالخطاب إلى السلطان الذي تنشد المولديات في حضرته ليلة الاحتفال بالمولد النبوي، حيث يغلب في مثل هذا المقام استخدام حرف النداء "يا" الدال على البعد حقيقة، ليفيد التعظيم وعلو المقام مجازاً. ومن أمثلته قول ابن زمرك:<sup>(4)</sup>

يَا نَاصِرَ الْإِسْلَامِ يَا مَلِكَ الْعُلَا      اللَّهُ يُؤْتِيكَ الْجَزَاءَ جَزِيلاً

فواضح أن النداء هنا يراد به التعظيم، كما يوحي بذلك السياق. ثم إن في اختيار "يا" النداء ما يؤكد حرص الشاعر على تحقيق هذه الدلالة؛ إنه ينشد قصيدته بين يدي السلطان، فهو منه كقاب قوسين قريباً من حيث المسافة. ومع ذلك ناداه بنداء البعيد وفي هذا - بلا شك - سرٌ بلاغي، يتلخص تأويله في محاولة الشاعر إنزال البعد في المكانة بينه وبين ممدوحه منزلة البعد في المكان.

وقد يزوج الشاعر في أسلوب النداء بين أداة القرب وأداة البعد، ليجمع في صياغته بين معنيي المحبة والتعظيم معاً، على غرار ما نجد في قول لسان الدين بن الخطيب متوجهاً بندائه إلى ملك غرناطة أبي الحجاج يوسف:

أَيُّسُفُ يَا حَامِيَ الْجَزِيرَةِ حَيْثُ لَا      نُصِيرُ وَمُصْلِي بِأَسْهَا الضُّمَرِ الْجُرْدَا<sup>(5)</sup>

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جنى الجنين في مدح خير الفرقين، ص 145.

(2) البقرة، آ: 186.

(3) حسن عباس، النحو الوالي، ج 4، هامش 4، ص 1.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 480.

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 484.

فالنداء الثاني "يا حامي الجزيرة" يفيد التعظيم بالكيفية التي سبق توضيحها في نموذج ابن زمرك. أما النداء الأول "أيوسف" فيُشيعُ معاني القرب المادي (المكان). وذلك ما تحققه همزة النداء. فضلا عن أن ابن الخطيب سمح لنفسه - بما يحفظ الهيبة والوقار للمنادي - بأن ينادي بمدوحه باسمه مجرداً من اللقب السلطاني. وفي ذلك ما يعمّق أكثر معنى القرب والمحبة والحضور في النفس .

والى هذا المرمى البلاغي قصد محمد بن يوسف القيسي حينما تخلّصَ تماما من أداة النداء في مخاطبة الملك الزياتي أبي حمو موسى الثاني، قائلا :<sup>(1)</sup>

مَوْلَايَ حُرَّتْ مَعَانِي الْمَجْدِ الَّذِي      مَا حَازَ غَيْرُكَ مِنْهُ غَيْرَ أَسَامِي  
فالقرينة المعنوية داخل هذا السياق تُحيل على معنى الإعجاب والإكبار الذي يخفي محبة وحضوراً للممدوح في قلب الشاعر ووجدانه.

وحينما نتحول عن دلالة التعظيم في النداء، نلتقي بغرض الدعاء والاستعطاف الذي تردّد كثيرا في الشعر المولدي باعتباره مضمونا أساسيا في هذا الشعر؛ إذ لا تكاد تخلو قصيدة من نداء الشفقة واستجداء عطف الرسول وشفاعته، أو استدراار الكرم الإلهي في العفو والمغفرة. ففي مثل هذا الموقف يوظف الشعراء أداة النداء بشكل انزياحي يُمكنها من خلق المعنى الذي يستجيب للفكرة، ويوافق الحالة الشعورية. ولعلنا نجد في نموذج ابن زمرك ما يفي بفحوى هذا التوظيف، حيث يقول:<sup>(2)</sup>

يَا رَبَّ صَفْحَكَ يَرْجُو كُلُّ مُقْتَرِفٍ      فَاثْتَ أَكْرَمَ مَنْ يَعْفُو وَمَنْ صَفَحَا  
يَا رَبَّ لَا سَبَبَ أَرْجُو الْخِلَاصَ بِهِ      إِلَّا الرُّسُولَ وَلُطْفًا مِنْكَ إِنَّ نَفْحَا  
حيث تُحدّد القرينة المعنوية هنا المعنى المجازي للنداء، ليدلّ على الدعاء والاستعطاف. وبهذه الدلالة أيضا، يوظف الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان أداة النداء مستعظفا شفيع الخلق في قوله :<sup>(3)</sup>

أَرْجُوكَ يَا غَوْثَ الْأَنَامِ فَلَا تُدْعِ      بَابَ الرِّضَا يُسَدُّ وَيُغْلَقُ

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 214.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 376.

(3) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج6، ص 116.



ويتصل بالدعاء والاستعطاف معنى الاستغاثة الذي يعدُّ من المعاني التي فجرها النداء - مجازاً - في صورته الانزياحية. وهو ما استلهمه أبو القاسم البرجي في قوله :<sup>(1)</sup>

يا من لِقَلْبٍ في الأَهْوَاءِ منعطفٌ      في كُلِّ أَوْبٍ لَهُ شَوْقٌ يُجاذِبُهُ  
أبْكِ لَعَهْدِ الصَّبَا والشَّيْبُ يَضْحَكُ      يا لِلرَّجَالِ سَبَّتْ جِدِّي مُلَاعِبُهُ

فالنداء في: "يا من لقلب"، و"يا للرجال" يؤدي معنى الاستغاثة لهذا القلب الذي انقاد مُطِيعاً لهواه، واستهواه عهد الصبا بعبثه ولهوه، ففدا أسيراً لتلك المرحلة من حياته. فالشاعر إذن يستنجد ويستغيث بمنقذ وملاذٍ يخلّصه من ذلك الأسر. وهي استغاثة ترشحُ بمعاني التأنيب والزجر للنفس. وهي المعاني التي عبر عنها النداء بشكل جلي وصريح في كثير من النماذج، خاصة في مقدمات الشباب والشيب، وفي مخاطبة النفس ومحاسبتها تحديداً . ومما نستدل به في هذا المقام ، قول أبي عبد الله بن أبي جمعة التلايسي :<sup>(2)</sup>

فَيَا وَيْحَ نَفْسِي كَمْ دَا تُرَى      تُطِيعُ الْغَوَاةَ وَتُعْصِي الْعَوَاذِلَ  
ففي هذا النداء "يا ويح نفسي" ما يوحي بتوبيخ النفس وزجرها لتماديها في طلب الغواية ويلتقي مع هذا المعنى قول ابن الخلوف :<sup>(3)</sup>

يا حَسْرَتَاهُ وَيَا وَيْلَاهُ كَمْ بَطَرْتُ      نَفْسِي مَعِيشَتَهَا وَاعْتَادَتِ الْجَنَفَا  
حيث يمتزج في هذا النداء تأنيب النفس وتعنيفها بمعنى الحسرة والتفجع على حالها، وقد غدت مثقلةً بجورها وإثمها .

ومن هنا، نلتقي بدلالة الحسرة والتفجع التي هي من المعاني المجازية التي يُوقرُها النداء. ومن أمثلتها قول التلايسي متحسراً على انقضاء عهد الشباب :

يا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى زَمَانٍ      كُنْتُ لثَوْبِ الشَّبَابِ سَاجِباً<sup>(4)</sup>  
ويتحسر الشاعر أحمد بن عبد المنان على ريع الأوبة، وقد صار قفراً وخراباً بعد أن كان عامراً بالحياة، فيقول :<sup>(5)</sup>

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 296.  
(2) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 47.  
(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جنى الجنين في مدح خير الفرقين، ص 305.  
(4) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 72.  
(5) ابن الأحمر، نثر الجمال في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87.

لِلَّهِ عَهْدُكَ يَا زَنْعَ الْأَلَى ظَعْنُوا أَيَّامَ رَوْضِكَ غَضُ الدُّوْحِ يَانَعُهُ

أما ابن زمرك، فقد حمل النداء مرارة الحسرة، حينما ودّع ركب الحجيج بقوله :<sup>(1)</sup>

يَا رَاحِلِينَ وَمَا تَحْمُلُ رَكْبُهُمْ إِلَّا قُلُوبَ الْعَاشِقِينَ حُمُولاً

ولعلنا نلاحظ أن دلالة الحسرة في هذه النماذج جاءت ممزوجة بلسعات الحنين ولضحات الشوق، وإن اختلف مصب الحنين، فهو عهد الصبا عند التلايلسي، والمرحلة المشرقة من حياة الريع لدى أحمد بن عبد المنان، وهو البقاع المقدسة مع ابن زمرك .

وما أكثر ما كانت تلك البقاع مثاراً للشوق، ولطالما أيقظت في الشعراء مشاعر الوجد ولهفة الزيارة، فتوسلوا بالنداء المشبع بالحنين والشوق في أداء هذا المعنى، على غرار ما نقرأ في قول ابن الأحمر:<sup>(2)</sup>

أَيَا سَرَحَةَ الْوَادِي نِدَاءً مُؤَكِّدًا فَهَلْ عَطْفَةً لِلنَّفْسِ مِمَّنْ يُجِيبُهَا

وهو نداء يَنْضَحُ بمشاعر الحنين والشوق إلى مواطن الحبيب المصطفى، كما يشعُّ ببريق الأماني والأمل في زيارتها .

ولا ينفصل الحنين إلى المكان عن الشوق إلى الأجابة، فنجدهما يتوحدان في قول يحيى ابن خلدون الذي حمل نداءه حمولة هذه المشاعر الفياضة:<sup>(3)</sup>

يَا أَهْيَلُ الْحِمَى نِدَاءً مَشُوقٍ مَا لَهُ عَنْ هَوَى الدُّمَى مِنْ بَرَّاحٍ

فهذه الصياغة تضيف على المعنى خصوبة وعمقا واضحين، حيث سخر الشاعر أداة النداء لإشاعة معنى الشوق والحنين. ثم حرص على أن يورد المُنَادَى في صيغة التصغير "أهْيَلُ" حتى يجعل الكلمة حميمية ودية، يَنْضُوعُ منها شذًا المحبة والشوق .

وإضافة إلى ما تقدم، فإننا نلتقي في الشعر المولدي بنماذج تتضمن نداء التذبة، وهو ما كان بالأداة "وَا" فيكون المُنَادَى / المندوب، هو المتفجّع عليه، أو المتوجّع منه. أما قيمته المعنوية، فهي "الإعلام بعظمة المندوب، وإظهار أهميته أو شدته، أو العجز عن احتمال ما به".<sup>(4)</sup> ومن أمثلة

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 476.

(2) ابن الأحمر، نشر فرائد الجمان، ص 383.

(3) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 510.

(4) حسن عباس، النحو الوافي، ج 4، ص 90.

هذا النداء قول ابن زمرك؛<sup>(1)</sup>

وَارْحَمْتَنَا لِشَبَابِي ضَاعَ أَطْيُيُهُ      فَمَا فَرِحْتُ بِهِ قَدْ عَادَ لِي ثَرَحَا  
حيث يؤكد الشاعر على أهمية المندوب، والحض على فعل الرحمة، الذي يتمنى أن يفمر  
شبابه المنقضي، وكأننا به يَسْتَثِيرُ المتلقي ويَحْمَسُه لهذا الفعل .

وما نخلص إليه، أن أداة النداء قد أدت وظيفتها الفنية والمعنوية بصورة إيجابية في  
الصياغة الشعرية داخل القصيدة المولدية. وأن الشعراء قد نجحوا في تطويعها بما يخدم المعنى.  
حيث انحرفوا بها عن معناها الوضعي الحقيقي إلى معانٍ مجازية عديدة ومتنوعة، قد تَمَّ  
الوقوف عليها من خلال النماذج المتقدمة، وكان من أبرزها: التعظيم، الاستعطاف، الدعاء،  
الاستغاثة، الزجر والتوبيخ، الحسرة والتفجع، الشوق والحنين. وغيرها من الدلالات التي كان  
لها دورها في عملية التشكيل المعنوي، والتي كشفت عما ينطوي عليه النداء من إمكانات ثرية  
في الإيحاء بالمعاني التي تحددها القرائن، ويُعززها السياق .

على أن "يا" النداء قد استأثرت بالنصيب الأوفر من حيث الحضور في الشعر المولدي،  
مقارنة ببقية الأدوات الأخرى. وقد يفسر ذلك بأن هذه الأداة، تعد أكثر مرونة وطواعية في  
بناء المعنى، خاصة وقد تأكدت صلاحيتها لنداء القريب والبعيد على السواء. وفي كلا  
الحالين، تُحَقِّقُ قيمة بلاغية تخدم كثيرا السياق المدحي، الذي يسيطر على القصيدة المولدية،  
لاسيما إذا تعلق الأمر بنداء الله أو الرسول، أو حتى السلطان، فالمنادى قريب، لكن الأداة "يا"  
للبعيد، وفي هذا التحول من مناداة البعيد إلى مناداة القريب مبالغة في المدح والتعظيم.

## - الاستفهام

يراد بالاستفهام في معناه الوضعي التقريري، الاستعلام عن شيء نجهله. وأدواته، هي:  
"الهمزة، هل، ما، مَنْ، متى، أيان، كيف، أين، أئى، كم واي" .<sup>(2)</sup>

وللإستفهام كما للأدوات الطلبية الأخرى إمكانية الانزياح عن الدلالة التقريرية،  
ليفيد معانٍ أخرى لا يُقصد بها الإستفهام. ومن هذه الدلالات والأغراض: الإنكار، التوبيخ،  
التعجب، التقرير، التعظيم، التحقير، التحسر، الاستبطاء، العظة والاعتبار وغيرها من المعاني

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 376.

(2) عثمان عبد الفتاح، في علم المعاني، ص 131.



الكثيرة التي تتحدد داخل السياق اللغوي. وهي بذلك تدل على ثراء الجملة الاستفهامية وخصوبتها.

ويعد الاستفهام من أبرز الأدوات التي استعان بها شعراء المولديات في التعبير عن مشاعرهم ومواقفهم، وسخروه دلاليا بما يخدم مضمون النص المولدي. حيث نقف على تنوع وتعدد في توظيف المعاني المجازية لهذه الأداة. ومن أكثرها دورانا، غرض الإنكار. كما في قول الشاعر أحمد بن عبد المنان، معبراً عن حالة اليأس والانكسار أمام طلل مقفر لا يرجى منه النفع: <sup>(1)</sup>

وَهَلْ وَقُوفٌ مُحِبٌّ بِالطَّلُولِ عَلَى      أَثَرِ الْخَلِيطِ الَّذِي قَدْ بَانَ نَاقِعُهُ؟

فلا يراد بالاستفهام هنا، الاستفسار عن الشيء والاستعلام عنه، كما في المعنى التقريري، إنما قصد به الشاعر إلى تعميق حالة اليأس والإحساس بالفقد، فحمله معنى الإنكار، الذي ينفي على الطلل أي جدوى في التماس خبر عن الحبيب الذي هجره ونأى عنه .

وقد يراد بالإنكار، تقرير حقيقة، كقوله من القصيدة ذاتها مادحاً الرسول (ﷺ): <sup>(2)</sup>

أَوْ مَلْجَأٌ غَيْرَ أَعْلَى الْخَلْقِ مَنَزَلُهُ      يَوْمَ الْحِسَابِ وَقَدْ أَرَعَتْ رَوَائِعُهُ؟

فقد أدت همزة الاستفهام معنى الإنكار، حيث أفادت أن لا أحد مخوّل للشفاعة فيكون ملاذاً للخلق، وأكدت بالمقابل هذه الصفة في شخص الرسول (ﷺ). يُقرّر الاستفهام هنا، أن محمداً (ﷺ) هو الملاذ الوحيد.

ومن أمثلة الإنكار أيضاً، قول يحيى بن خلدون مادحاً السلطان أبا حمو موسى الزباني: <sup>(3)</sup>

فَمَنْ ذَا كَمُوسَى أَوْ يُضَاهِي جَلَالَهُ      وَهَيْهَاتَ لِلشَّمْسِ الْمُنِيرَةِ مِنْ تُرْبِهِ؟

وهو إنكار يُفضي إلى التعظيم، إذ إن الاستفهام داخل هذا السياق، ينفي وينكر أن يكون ملكاً على الأرض بمستوى عظمة وجلال السلطان أبي حمو، وفي هذا مبالغة واضحة .

ومن دلالات الاستفهام الإنكاري، أن ينطوي على معنى التعجيز، وتلتقي بهذه الدلالة - خاصة - عند تعبير الشعراء عن عجزهم في الإحاطة بمدح الرسول (ﷺ) مثلما هو الحال في قول

(1) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة، 87.

(2) المصدر نفسه، الورقة 88.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 233.

يحيى بن خلدون في "نونيته":<sup>(1)</sup>

وَهَلْ يُدْرِكُ الْمَدَاحُ غَايَةَ فَضْلِهِ      وَفِي الْغَيْبِ سِرٌّ مِنْ عُلَاهُ مَصُونٌ ؟

كما قد يُشيع الاستفهام الإنكاري معنَى التوبيخ، على شاكلة ما نقرأه في قول محمد ابن يوسف القيسي لائثما، موبِّخاً نفسه، وقد تأخرت عن الرحلة إلى الحبيب المصطفى (ﷺ):<sup>(2)</sup>

أَتَزْعَمُ حُبًّا لِلْحَبِيبِ وَلَمْ تَخُضْ      لَهُ فِي سَبِيلِ الْحُبِّ بَرًّا وَلَا بَحْرًا؟

ومن معاني الاستفهام المجازية التي وظفت بكثرة في الشعر المولدي، طلب التقرير. وذلك بالنفي أو الإثبات. ومن أمثلته قول ابن الخطيب: <sup>(3)</sup>

أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّمَا هَبَّتِ الصَّبَا      أَبْلُ بِهَا مِنْ نَارِ لَوْعَتِي الْخَدَا؟

فليست غاية الشاعر هنا أن يسأل أو يستفهم، إنما سَخَّرَ الاستفهام لغرض بلاغي، مفاده تقرير حقيقة حاله، وهو حال العاشق المُعَذَّب الذي أضناه الهجر واستبدَّ به الشوق، وصار دمه ملازماً لِحَدِّهِ مع كل هبة صَبَى تحرَّك فيه مكان من الجرح ووجع الحنين .

ويعد الاستفهام التعجبي أيضاً من أهم المعاني المجازية التي عبرت عن انفعالات الشعراء ومواقفهم. ومن أمثلته ما نتبينه في قول ابن الخلوف معبراً عن موقف الفراق: <sup>(4)</sup>

سَارَ عَنِّي وَمَا وَجَدْتُ اصْطِبَارًا      مَا اخْتِيَالِي وَمَا أَجْدُ لِي اصْطِبَارًا؟

وبهذا التوظيف صاغ لنا أبو القاسم العزفي إحساسه بحمولة الذنب وثقل الهم لما رأى ركب الحجيج قد يَمُمُّ مُسْرِعاً صوب الديار الحجازية، وخلفه حبيس مكانه، فقال: <sup>(5)</sup>

رَعَى اللَّهُ تِلْكَ الْمَطَايَا الَّتِي      إِلَى الْحَاجِّ وَخَدَا سَرَتْ أَوْ ذَمِيلاً  
وَيَا عَجَبًا كَيْفَ خَفَّتْ بِهِمْ      وَحَمَلَتْ الْقَلْبَ حَمَلًا ثَقِيلاً؟

فقد قدم لنا من خلال هذا الاستفهام غير الحقيقي، صورة موحية، تُرْشِحُ بمعنى التعجب، حيث بدت له تلك المطايا - وقد خفت براكبيها - وكأنما قد تخلصت من حمولتها وألقت بها في قلب الشاعر. وهو تعجب يخفي إحساساً بالحسرة والأسى.

(1) المصدر السابق، ص 217.

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 214.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 480.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 126.

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 14.

ومن دلالات الاستفهام، الاستبطاء، وغالباً ما ينطوي على معنيين: عن طول الصبر، من جهة. وعن اللهفة إلى تحقق الشيء، من جهة ثانية. كما يردُّ مُشَبَّعاً بمشاعر الاحتراق والشوق والحنين، كان يوظف في سياق الغزل مثلاً، كما في قول ابن الأحمر: <sup>(1)</sup>

أَمَا أَنْ مَرِنَ لَيْلَى تَعْطُفُ سَاعَةً      لِيُذْنِي مَعَ الْإِنْعَادِ مِنْهَا قَرِيبَهَا ؟  
وقد يكون الضيق بالإثم، والتطلع إلى التوبة، مضموناً مناسباً لاستدعاء الاستفهام بما يفيد الاستبطاء على نحو قول محمد بن يوسف القيسي: <sup>(2)</sup>

أَلَمْ يَأْنِ بَعْدَ الشَّيْبِ أَنْ يُنْبَذَ الْهَوَى      وَتُطَوَّى إِلَى أَرْضِ الْحَجَّازِ الْمَرَّاحِلُ ؟  
ويقدر ما يفيض الاستبطاء هنا بمشاعر الشوق واللهفة إلى الديار الحجازية، فإنه لا يخلو من معنى الزجر والتأنيب للنفس المستسلمة لهواها.

وتأتي دلالة العظة والاعتبار ضمن أهم الدلالات المجازية للاستفهام التي استعان بها شعراء المولديات. وقد وظفوها في سياق الاستقراء التاريخي، والتذكير بتلك الأمم التي بادت، لأجل اخذ العبرة، والإفادة من تجارب السابقين. ومن أمثلة هذا الاستخدام، قول ابن الخلوف زاجراً نفسه، مذكراً إياها بمآلها المُفْجِع ونهايتها الحتمية: <sup>(3)</sup>

أَيْنَ الْأَلَى: حَمِيرُ الشُّمِّ الْكَرَامُ وَمَنْ	عَزَّ النَّزِيلُ بِهِمْ وَاسْتَوْدَّ الْخَرَمَا ؟
أَيْنَ الْعَتَاةُ الْأَلَى الْيُونَانُ مَنْ عَظُمَتْ	أَخْلَاقُهُمْ وَاسْتَحَاشُوا الْبَأْسَ وَالْكَرَمَا ؟
أَيْنَ الْأَكَاسِرَةُ الشُّمُّ الَّذِينَ عَتَوْا	وَاسْتَفْخَرُوا شَيْمًا وَاسْتَغْظَمُوا هِمَمَا ؟
أَيْنَ الْجَبَابِرَةُ الصَّيْدُ الَّذِينَ بَغَوْا	وَاسْتَفْرَشُوا النُّجْمَ لَمَّا اسْتَوْطَأُوا الْغَمَمَا ؟
أَفْنَاهُمْ خَالِقُ الْإِنْسَانِ مِنْ حَمٍ	وَسَوْفَ يُخَيِّبُهُمْ مَنْ صَوَّرَ النَّسَمَا

فالشاعر يستفهم، لكنه لا ينتظر جواباً، وإنما ينتظر عظة واعتباراً، ذلك أنه أفرغ الاستفهام من محتواه، وعبّاه بهذا المعنى المجازي.

والى جانب ما تقدم، فإن للاستفهام — كما ورد في النص المولدي — معانٍ ودلالات مجازية أخرى، كالتمني، والزجر، والتحسر، لكنها أقل شيوعاً، أو أنها تأتي ممزوجة بأغراض الاستفهام الأخرى، على النحو الذي أوضحناه مع النماذج المتقدمة.

(1) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان، ص 383.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 69.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 39.



ولاشك قد اتضح ما للاستفهام من خصوبة وإثراء على مستوى الأداء المعنوي، وأنه شكل أداة فاعلة في التعبير عن تجارب الشعراء ومواقفهم ورؤاهم.

## - النهي

يقوم النهي على صيغة واحدة، وهي فعل المضارع المسبوق "بلا الناهية" الجازمة. ويُعرف بأنه : " طلب الكف عن الفعل من جهة الإلزام والاستعلاء".<sup>(1)</sup> ويتحقق هذا المعنى التقريري للنهي، إذا صدر من الأعلى إلى الأدنى.

أما وإن الخطاب في النص المولدي، يصدر من الأدنى إلى الأعلى، لأن الشاعر إما أن يرفع خطابه للحق تبارك وتعالى، أو للرسول (ﷺ)، أو للملك الحاكم، فإن المقام يقتضي التلطف والتأدب. وهذا ما يحدو بالشاعر إلى أن يوظف صيغة النهي بشكل انزياحي، بحيث يبت فيه من المعاني المجازية ما يُجَرِّدُه من صفة الاستعلاء، ويخرج به إلى دلالات أخرى، قد تتمثل في الدعاء، أو الالتماس، أو الاستعطاف .

وقد يكون المخاطبُ ممن يتساوى مع الناهي مرتبةً؛ كأن يخاطب الشاعر بشراً مثله، أو أن يُجَرِّد من نفسه إنساناً، يسدي إليه بالنصيحة. وفي مثل هذه الحال، يفيد النهي معان مجازية أخرى، منها: النصيح، والإرشاد، أو التأنيب والزجر، أو التيئيس، وما سوى ذلك من الأغراض.

وحينما نتفحص الشعر المولدي، نجد أن النصيح والإرشاد أكثر هذه الدلالات شيوعاً. ولهذا الشيوع ما يبرِّره، بالنظر إلى طبيعة الموضوع الدينية، والتي يشكل محور الوعظ والنصيحة أساساً هاماً في بنائها المعنوي .

ومن النماذج المتضمنة لهذه الدلالة، قول محمد بن يوسف القيسي :<sup>(2)</sup>

فَلَا تُفَرِّكُ الدُّنْيَا بِرُخْرِفِهَا      فَيَا نَدَامَةً مَنْ يَفْتَرُّ بَالْفَانِي  
ومنه قول ابن الخلوف :<sup>(3)</sup>

وَلَاتَفْشُ سِرَّ الصَّدِيقِ فَرِيئَمَا      جَفَا فَفَشَا السَّرُّ الَّذِي أَنْتَ تُكْثِمُ

(1) عثمان عبد الفتاح، في علم المعاني، ص 124.

(2) ابن خلدون مجي، بغية الرواد، ج2، ص 226.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 195.

وَلَا تُخَزِّنْ يَوْمًا عَلَى فَوْتٍ فَائْتِ  
وَكَيْفَ يَنَالُ الْعَبْدُ مَا لَيْسَ يُقْسَمُ  
وَلَا تُرْجُ إِلَّا اللَّهَ وَاخْضَعْ لِعِزِّهِ  
وَهَلْ غَيْرُ بَارِي الْكَوْنِ يُعْطِي وَيُنْعِمُ

فواضح من هذه الأبيات أن النصيح والإرشاد قد حلَّ محل المعنى الأصلي للنهي. وما يلاحظ أيضاً، أن عبارة النهي قد أردفت بما يعلل لها. وفي هذا التعليل ما يعرض المعنى ويؤكد، أو بالأحرى يُغزِّر النصيح، ويضفي عليه قيمة ومصداقية، بالكيفية التي تؤثر في متلقيه، وتسترعي اهتمامه، وتستثير فيه الاستجابة، ذلك أن النفس تستأنس أكثر بالأحكام المعللة.

ويمثل الدعاء أحد معاني النهي المجازية الهامة التي تَوَسَّلَ بها شعراء المولديات في مقام التضرع إلى الله بأن يجنبهم المآل المخزي، على نحو ما يطالعنا به ابن الخلوف من القصيدة ذاتها، حيث يقول: <sup>(1)</sup>

فَلَا تُخْزِنِي يَا رَبِّ وَاقْبَلْ تَوَسُّلِي  
بِجَاءِ حَيِّبِ جَاهِهِ الْجَاهُ الْأَعْظَمُ  
كَمَا وَظَّفَ النَّهْيَ بِمَعْنَى الْإِلْتِمَاسِ، كَمَا فِي قَوْلِ أَبِي حَمُو مُوسَى الزِّيَانِي: <sup>(2)</sup>  
فَلَا تُنْكَرَا مِنِّي التَّنْهَدَ فِي الْهَوَى  
فَلَمْ يَرَأْهِلِ الْحُبُّ فِيهِ جُنَاحًا

فليس القصد من النهي في هذا السياق هو طلب الكف عن الفعل، على سبيل الاستعلاء، إنما هو الإلتماس، ذلك أن المألوف في الخطاب الغزلي، أن يتلطف المحب ويتودَّد، بل ويتضاءل - أحياناً - أمام الحبيبة. وهي صورة راسخة متوارثة عن تراثنا الشعري القديم .

وبهذا تتأكد طواعية النهي في تشكيل المعنى على الأوجه التي أتاحت للشعراء إمكانية التعبير عن مواقفهم، والإعراب عن مكنوناتهم ومشاعرهم.

## - التَّمَنِّي

يصنف التمني ضمن الطلب والإنشاء، إذ المراد به: حصول شيء مرغوب فيه. ويُعبَّر عنه بلفظه " ليت "، أو بإحدى الأدوات الأخرى ومنها: هل، هَلَّا، لو، لولا، لوما، لعل، عسى. <sup>(3)</sup> ويرد التمني، كما يذكر الدكتور عبد الفتاح عثمان - بحسب السياق - على معنيين: إما أن

(1) المصدر السابق، ص 199.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 98.

(3) عن معاني هذه الأدوات ووظائفها، ينظر: عثمان عبد الفتاح، في علم المعاني، ص 147 إلى 156.

يكون مستحيل الوقوع، أو أن يكون بعيد الحصول والتحقيق<sup>(1)</sup>. وإذا خرج عن هذين المعنيين، فافاد قرب الوقوع والحصول، فإنه يصير رجاءً، وعادة ما تستخدم فيه الأداتان: لعل، وعسى .

ولما كان التمني يكشف عن الرغبة في حصول الشيء، فإنه يعد وسيلة هامة في تناول الشعراء يعبرون بها عن مكنوناتهم، ويفصحون بها عن حالاتهم الشعورية. وهذا ما يمكن الوقوف عليه في الشعر المولدي؛ إذ اقترن توظيف أداة التمني بالإعراب عن حالة الشوق إلى البقاع المقدسة مثلاً، أو في مقام البوح بذلك الحنين الجارف إلى الحبيب الرمز، أو إلى لقاء الرسول (ﷺ)، من خلال زيارة مثواه الطيب. أو يُستعان بها في سياق التضرع إلى الله وطلب غفرانه، للإيحاء بالحاجة الشديدة إلى العطف الإلهي. وما كان على شاكلة هذه المعاني التي تعكس حاجة في نفس المتمني.

ومن النماذج التي تجسد هذا المضمون، قول أبي حمو معبراً عن حاجته إلى الوصال ورغبته في زيارة ربوع الحبيب مصطفى (ﷺ):<sup>(2)</sup>

أَجُودُ بِنَفْسِي فِي رِضَاكُمْ صَبَابَةً      فَهَلْأُ مَنَنْتُمْ بِالْوِصَالِ سَمَاحًا  
أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أُرُورُ بِطَيْبَةٍ      رُبُوعًا حَلَّ بِهَا الْهُدَى وَيَطَاحًا

حيث أدت "هلاً" في البيت الأول وظليفتها التعبيرية على أكمل وجه. ذلك أنها جاءت محملة بعبوة الشاعر التي تعكس حاجة النفس العاشقة للوصال. كما كان للأداة "هل" قيمتها في احتواء دلالة التمني، وإشاعة معنى الحنين واللهفة إلى زيارة البقاع المقدسة .

وفي غمرة الشوق وزخم الحنين، يتصاعد صوت ابن الخطيب مناجياً حبيبه المصطفى، مرسلًا إليه الأماني بنيل شرف الجوار قرب ضريحه الطاهر. لكنه أمل بعيد المنال، صعب التحقيق، لذا فضل صياغة التمني بالأداة "ليت" التي تفي بالمعنى، فقال:<sup>(3)</sup>

وَيَا لَيْتَ أَنِّي فِي جَوَارِكِ ثَاوِيَا      أَوْسَدُ مِنْهُ الْمِسْكُ وَالْعَنْبَرُ الْوَرْدَا

ويلاحظ في سياق التضرع، أن شعراء المولديات يلودون - غالباً - بأدوات الترجي، لا التمني، لما تفيد دلاليًا من إمكانية حصول الرجاء. وبالتالي، فهي تستجيب أكثر لحالة المتضرع الشعورية .

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 148-149.

(2) ابن خلدون يحى، بغية الرواد، ج2، ص 98.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 482.



ومما نمثل به عن هذا الجانب قول محمد بن يوسف القيسي؛<sup>(1)</sup>

عَسَى جُودُكَ الْفَيَاضُ يُدْنِي وَسَائِلِي وَيُنْشِي مِنَ الْعَفْوِ الْعَمِيمِ غَوَادِيَا

ومثل هذا، قول ابن الخلوف:

وَالْيَهْ أَبْكِي وَأَضْرَعْ خَوْفَا  
مَنْ دُثُوبٍ أَوْ قَرْنٍ ظَهْرِي الْهَزِيلَا  
فَعَسَى أَوْ لَعَلَّ يَكْشِفُ مَا بِي  
إِنْ مَا بِي أَعَادَ رَسْمِي مُحْيِلَا<sup>(2)</sup>

وشبهة بمَقَامِ التضرع، مقام الاستعطاف والاستشفاع بالرسول (ﷺ)، حيث يتوسل الثغري بأداة الترجي "لعل"، قائلا:<sup>(3)</sup>

لَعَلَّ حُسْنَ يَقِينِي فَيْكَ يَمْنَحُنِي  
شَفَاعَةً وَيَقِينِي لَفْحَ زِيرَانٍ  
ومنه قول ابن زمرك:<sup>(4)</sup>

عَسَى الْبَشِيرُ غَدَاةَ الرَّوْعِ يُسْمِعُنِي  
بُشْرَى تَعُودُ لِي الْبُؤْسَى بِهَا فَرَحَا  
ومن أدوات التمني: "لو"، حيث تخرج عن دلالتها الأصلية التي تفيد الامتناع، لتؤدي معنى التمني، كما في قول أحمد بن عبد المنان الأنصري؛ مشيدا بليلة الميلاد النبوي الكريم:<sup>(5)</sup>

فِي لَيْلَةٍ أَنْتَ مَرَأَى وَمُسْتَمَعَا  
لَاشَتْ مِنْ شَمْلَهَا بِالْأُنْسِ جَامِعُهُ  
نُودُ فِيهَا - وَإِنْ لَمْ تُعْطَ ذَلِكَ -  
لَوْ عَرَسَ اللَّيْلُ أَوْ مُدَّتْ هَوَازِعُهُ

فقد أفادت "لو" معنى التمني، الذي يعكس إعجاب الشاعر الغامر بتلك الليلة المباركة، مما حمله على تمني المستحيل، وذلك بأن يستطيل الليل فيصير سرمداً، وإن كان يدرك يقينا بأن هذا غير ممكن الحدوث. وهو ما صرح به في الجملة الاعتراضية - "وإن لم تُعطَ ذلك" - التي سبقت جملة التمني. فهو يطلب شيئا عَرُ مَثَالُهُ، وهذا ما دلت عليه الأداة "لو"، التي يُعْبَرُ بها - عادة - عن "التمني لغاية بلاغية هي إظهار عزة المُتَمَنِّي وتندرته، وإظهاره في صورة الأمر الذي لا يمكن حصوله".<sup>(6)</sup>

(1) ابن خلدون يحیی، بغية الرواد، ج2، ص 190.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقتين، ص 79.

(3) ابن خلدون يحیی، بغية الرواد، ج2، ص 228.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 378.

(5) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 89.

(6) عثمان عبد الفتاح في علم المعاني، ص 154.

وما نخلص إليه من خلال هذا التتبع للأداة الطلبية في النص المولدي، أنها - على تعددها واختلافها، وتنوع دلالاتها المجازية - تنطوي على إمكانات غنية في مجال الإيحاء بالمعاني التي يُحيل عليها السياق، وتُبينُ عنها القرائن. وهي بذلك قد أمدت الشعراء بطاقت تعبيرية هائلة أفادتهم أيما فائدة في تشكيل المعنى والبوح بمكنونات وظلال التجربة الشعورية .

كما أن للأداة الطلبية دورها الواضح في استثارة المتلقي. ولها تأثيرها الإيجابي على مستوى الأداء الفني، بحيث تمدُّ الأسلوب بالنشاط والحيوية، وتُخلِّصُه من ثِقَل السُّرد ورتابة الإخبار.

# الفصل الثاني

## الأسلوب

1- الاقتباس والتضمين

2- السرد والتقرير

3- التكرار





## 1- الاقتباس والتضمين

يعد الاقتباس والتضمين من أبرز مظاهر الأسلوب في القصيدة المولدية حيث استثمر الشعراء مرجعياتهم التاريخية والفكرية والدينية خاصة، سواء من زاوية استلهام المادة المدحية، أي الإفادة من جانب المعنى، أو من حيث الصياغة وبناء الأسلوب، سيما الاقتداء بالتعبير القرآني، والتوسل في ذلك بالجملة القرآنية .

على أن ولع الشعراء بالاقتباس والتضمين قد استقطبته مرجعيتان أساسيتان: المرجعية القرآنية، والمرجعية الصوفية. وهذا ما سنسعى إلى الكشف عنه من خلال دراسة عنصري: التوظيف القرآني، وتوظيف المفاهيم الصوفية .

### أ- التوظيف القرآني

لا يحتاج الباحث في الحقيقة إلى التدليل على حضور الأثر القرآني في هذا النوع من الشعر، ولا إلى البحث عن مسوغات وأسباب وجوده .

فمنذ أن ظهر الإسلام، وشاع بين الناس، وأصبحت أسنتهم تلهج بقراءة قرآنه وتدبر معانيه، صار هذا النبع الإلهي المقدس موردا ومعينا لا ينضب للشعر العربي بعامة. فقد وجد فيه العرب - على الرغم مما أوتوا من الفصاحة والبلاغة - ما أعجز قرائحهم وكل أسنتهم عن الإتيان بمثله. وقد تأكد هذا في التحدي الإلهي الصريح الذي يقول بشأنه تعالى: ﴿وإن كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله وادعوا شهداءكم من دون الله إن كنتم صادقين﴾<sup>(1)</sup> بل إن النص القرآني يتحدى الإنس والجن مجتمعين، لقوله جل شأنه: ﴿قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا﴾<sup>(2)</sup>.

وما أريد قوله هو أن صفة الإعجاز التي تفرد بها القرآن، بما ينطوي عليه من فصاحة وبيان، شكلت المصدر الأول والسبب الرئيس في معانقة شعراء العرب للنص القرآني وضرورة الاسترشاد به في لغته وأسلوبه وصوره وموسيقاه. وذلك لأجل تحقيق مستوى من المقاربة الفنية، ومحاولة الارتقاء بالأسلوب الشعري من خلال تطعيمه بفنيات التعبير القرآني التي تمده بالقوة والتماسك، وتمنحه الجودة الفنية، بل وتضفي عليه هيبة وسمواً. فللشعر على

(1) البقرة: آ : 23.

(2) الإسراء: آ : 88.

حد قول محمد بنعمارة: "هبة يكتسبها من هبة الصوت الإلهي الجليل الذي يصل إلى النص الشعري". (1)

والقارئ للشعر العربي من صدر الإسلام إلى يومنا هذا لن يلقى كبير عناء في رصد تجليات هذه الظاهرة والوقوف على تلك النماذج المجسدة لها. وسيجد أن الأثر الديني - والقرآني خصوصا - قد نفذ إلى هذا الشعر بجميع أغراضه، حتى تلك الأغراض التي يبدو في الظاهر أن لا صلة لها بالدين، كالغزل والهجاء، وما شابههما .

وإن كان الأمر كذلك، فماذا عسانا نقول بالنسبة للأغراض والموضوعات ذات الصلة المباشرة بالدين، ورسالة الإسلام، وصاحبها تحديدًا؟

وهنا نقصر الحديث عن غرض من تلك الأغراض، وهو شعر المولديات. فالمولدية - كما سبق - هي قصيدة أعدت أساسا لمُدح مناسبة المولد النبوي وصاحب المناسبة محمد (ﷺ)، مَبْلَغ رسالة الإسلام. فالموضوع في حد ذاته يعد مبررا آخر إلى جانب السبب المحوري المذكور آنفا، يتيح للشعراء مجالا أوسع للالتفات إلى النص القرآني. بل ربما صح لنا الزعم في هذه الحال بأن الذات الشاعرة لا يمكن لها أن تشتغل بمعزل عن المرجعية القرآنية .

وقد بدا لي من قراءتي لهذا الشعر أن المولدية تحتفل كثيرا بالأسلوب القرآني من خلال ظاهرة الاقتباس والتضمين التي تسجل حضورا بارزا، سواء على مستوى استلهام المعنى القرآني ليكون سندا للمعنى الشعري. أو على المستوى التركيبي في صياغة العبارة وبناء الأسلوب لأجل إضفاء جماليات اللغة والصياغة القرآنية على النسيج الشعري. فكثيرا ما يلجأ هؤلاء إلى التوسل بالجملة القرآنية في بناء الجملة الشعرية مع استلهام المعنى القرآني، على شاكلة ما نجد في قول ابن زمرك الأندلسي: (2)

حَبِيبُهُ مُصَنَّفَاهُ مُجْتَبَاهُ وَفِي

هَذَا بَلَاغٌ لِمَنْ جَلَّكَ مُمْتَدَحًا

فقد قصد الشاعر إلى أن كل ما تقدم من الصفات إنما مستمد من كلام الحق تبارك وتعالى، فهو بلاغ منه للناس، إحياء بمكانة نبيه محمد (ﷺ)، وتعظيما لجانبه، وعبارة "هذا بلاغ" هي جملة قرآنية استحضرها ابن زمرك من الآية التي تشير إلى أن القرآن كله بلاغ

(1) بنعمارة محمد، الصوفية في الشعر المغربي، المفاهيم والتجليات، ط I ، شركة النشر والتوزيع - المدارس - الدار البيضاء، 1421 - 2000 ص 170.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 378.



للناس، لقوله تعالى: ﴿ هَذَا بَلَاغٌ لِلنَّاسِ وَلِيُنذِرُوا بِهِ وَلِيَعْلَمُوا أَنَّمَا هُوَ إِلَهُ وَاحِدٌ وَلِيُنْذِرَ أُولُوا  
الْأَلْبَابِ ﴾<sup>(1)</sup>.

فلما كان امتداح الرسول (ﷺ) واردا في القرآن، وجزءا من كلام الله، صح للشاعر أن يجعله بلاغا إلهيا، فما صدق عن الكل يصدق عن الجزء .

ويتطابق المعنى القرآني مع المعنى الشعري في مقام امتداح رسالة الإسلام، بأنها رسالة مفصلة الآيات، مؤيدة ومبنية بالحجج والبراهين والأحكام، وذلك في قوله:<sup>(2)</sup>

وَأَتَيْتَ بِالذِّكْرِ الْحَكِيمِ مُبَيَّنًّا      قَدْ فَصَّلْتَ آيَاتُهُ تَفْصِيلاً

وإذا كان الاقتباس الحري في هنا يقتصر على عبارة "فَصَّلْتَ آيَاتُهُ"، فإن معنى البيت كاملا قد أخذ من نص الآية، دون أن يكون للشاعر دور في تشكيله، وإنما اكتفى بمضمون قوله تعالى: ﴿تَنْزِيلٌ مِنَ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ كِتَابٌ فَصَّلْتَ آيَاتِهِ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾<sup>(3)</sup>.

وفي المقطع الأخير من القصيدة ذاتها، يستغل ابن زمرك الصيغة القرآنية في مدحه للسلطان الغني بالله محمد الخامس الذي رفعت إليه هذه المولودية ليلة الاحتفال بالمولد النبوي قائلا :

كَمْ صُورَةٌ لَكَ فِي الْفُتُوحِ وَسُورَةٌ      تُجَلَّى وَتُثْلَى بَكْرَةً وَأَصِيلاً<sup>(4)</sup>

حيث يعود بنا التركيب اللغوي في الشطرة الثانية إلى قوله تعالى: ﴿وَسَبِّحْهُ بَكْرَةً وَأَصِيلاً﴾<sup>(5)</sup>. والآية تلح على ذكر الله وتسبيحه بصفة مستديمة. أما ابن زمرك فاستوحاها في سياق الإشادة بمآثر السلطان النصري موظفا منها عبارة " بكرة وأصيلا " ليبين له أنه مخلص الذكر باستمرار، وأن صُورَةَ الجهادية الخالدة قد أبدعت سُورًا للذكر تتوارثها الأجيال وتتلوها صباح مساء، علما أنه أراد "بالسُورِ" هنا، المعنى المجازي الذي يعود على القول الذي يخلد ذلك الفعل وتلك المآثر. وإن كان الأمر لا يخلو من غلو ومبالغة حينما ارتقى الشاعر بممدوحه كل هذا الارتقاء، وارتفع بمستوى ذكره إلى مستوى التسبيح الإلهي الذي وحده في الحقيقة

(1) إبراهيم: آ: 52.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 478.

(3) فصلت، آ: 2-3.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 479.

(5) الأحزاب: آ: 42.

حَرِيٌّ بِالتَّلَاوَةِ - بَكْرَةً وَأَصِيلًا - وإنما قد نلتمس له عذرا على اعتبار أنه حاول أن يهز الممدوح، ويثير في نفسه مزيدا من البهجة والنشوة، فأوصل إليه صوت القرآن داخل هذا البوح الشعري. وبهذه الجملة القرآنية تعلق ابن الخلوف في معرض نصحه لكل من أضل السبيل وسار في طرق الغواية. فقال مخاطبا إياه :<sup>(1)</sup>

إِنْ تَكُنْ بُؤَتْ بِالْمَأْتِمِ خُسْرًا      فَاْبَكَ مِثْلِي، وَهَلْ تُجِدْ لِي مَثِيلًا؟  
وَاهْجِرِ النَّوْمَ سُخْرَةً وَمَقِيلًا      وَارْسِلِ الدُّمْعَ بُكْرَةً وَأَصِيلًا

فالشطرة الثانية من البيت الثاني تصور حالة من الندم على ما يقترفه الجاني من خطايا، حيث ينصح الشاعر بها لتكون تمهيدا للتوبة النصوح، على أن يكون ندمه موصولا لا ينقطع، وأن يستدر دمه صباح مساء، وفي كل وقت، عله يغتسل ويتطهر مما علق بالنفس من الدنس.

وإصابة لهذا المعنى، لاذ الشاعر بالجملة القرآنية "بكرة وأصيل" التي تحقق فعل الديمومة، وتشكل من هذه الزاوية تقاطعا بين النص القرآني والمثنى الشعري، وإن كان هناك اختلاف في السياق. بل إننا نتحسس وجود فجوة واضحة لدى ابن الخلوف تجعلنا نستأنس أكثر بتوظيف ابن زمرك لهذا الاقتباس حينما قرنه بالتسبيح لا بالبكاء فكان أشد اتصالا بالسياق القرآني.

ومع نموذج الشاعر لسان الدين بن الخطيب، نلتقي مع ذلك الأداء الشعري الذي يستدعي - بصورة تلقائية - اقتباسا قرآنيا، ويجعل المتلقي ينتظر هذا الاقتباس ويتوقع حدوثه، حيث يقول:<sup>(2)</sup>

كَدَحْتَ إِلَى رَبِّ الْجَمَالِ مُلَاقِيَا      فَيَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ

فاول كلمة في البيت "كدحت" تحمل إحالة واضحة تصلنا بموضع الاقتباس في المرجعية القرآنية وتستدعي قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَى رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَاقِيهِ﴾<sup>(3)</sup>. وبذلك، جاءت الجملة القرآنية في عجز البيت سنداً للجملة الشعرية في صدره، ودعامة تقوي المعنى وتعضده. وهذه من أبرز وظائف الاقتباس، وتعد علامة توفيق تُسجّل للشاعر.

ويقترّب من مستوى هذا التوظيف القرآني نموذج الشاعر أبي القاسم العزفي في قوله:<sup>(4)</sup>

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 70.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 367.

(3) الانشقاق: آ: 06 .

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 16.

وَكَاثَتْ كَنَارٍ لَّظَى فِئْتَةٌ

فَعَادَتْ مِنَ الْأَمْنِ ظِلًّا ظَلِيلًا

وبهمنا من هذا الاقتباس ما وقع في عجز البيت "ظلا ظليلا" لنرى كيف أن الشاعر نجح في تهيئة أفق المتلقي، وإحاطته بصورة منطقية إلى هذه العبارة القرآنية بعينها. والتي استوحاها من قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَنُدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا لَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَسَنُدْخِلُهُمْ ظِلًّا ظَلِيلًا﴾<sup>(1)</sup>. فقد حدثنا في صدر البيت عن زمن الكفر قبل ظهور الإسلام، وشبهه بنار جهنم "لظى"، واضعاً إياه في إطار زمني مضى وانقضى، وذلك ما يحيل عليه الفعل الماضي "كانت". ثم أتبع ذلك بالفعل عادت" الذي يفيد -لغة - التحول من حال إلى حال. ويستفاد من ذلك أن القارئ يتوقع بعده المعنى المقابل أو النقيض، ونقيض - اللظى - هو - الجنة - التي من متعلقاتها "الظل الظليل".

وبهذا النمط التعبيري والاستدعاء التلقائي للاقتباس القرآني يطلعنا ابن الخلوف في قوله:<sup>(2)</sup>

وَتَلَطَّفَ عَسَى يَمُنُّ بَوَعْدِهِ  
إِنَّهُ كَانَ وَعْدُهُ مَقْضُوعًا

فكلمة "وعد" الأولى وقد أوردها في مقام التوسل، جاءت مرتبطة بمتوسل منه اقترن اسمه بالوفاء والإخلاص، إنه الرسول (ﷺ) الذي لم يعرف لوعده تبديلاً. لذا، فإن هذه الكلمة تبرر تبريراً منطقياً استدعاء قوله تعالى: ﴿كَانَ وَعْدُهُ مَقْضُوعًا﴾<sup>(3)</sup>. وتستدعي الجملة الشعرية الجملة القرآنية في قول ابن زمرك:<sup>(4)</sup>

يَا نُكْتَةَ الْأَكْوَانِ يَا عَلَمَ الْهُدَى  
آيَاتُ فَضْلِكَ رُتِلَتْ تَرْتِيلًا

من الواضح هنا أن الجملة «آيات فضلك» استدعت الجملة القرآنية "رتلت ترتيلاً" فاكتملت بها الصياغة الشعرية. بالإضافة إلى أنها أفادت من جانب المعنى، الاعتراف بفضائل الرسول (ﷺ) على الخلق، تلك الفضائل التي صار يلهج بذكرها وتعدادها كل إنسان مؤمن، مثلما يُرْتَلُّ القرآن في عناية وثُبُتَ واهتمام. وقد أتاح الشاعر لنفسه هنا بعض التعديل في الصياغة القرآنية فاحتفظ بالفعل والمفعول المطلق "رتلت ترتيلاً" وأسقط كلمة "القرآن"، لأنه

(1) النساء: آ: 57.

(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنين، ص 69.

(3) المزمل: آ: 18.

(4) ابن زمرك، الديوان، 477.



استبدالها "بآيات فضلك"، وحول الفعل "رتل" من صيغة الأمر التي ورد بها إلى صيغة الماضي المبني للمجهول، فأصل الصياغة في القرآن الكريم: ﴿أَوْزِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلًا﴾<sup>(1)</sup>.

وفي قصيدة أخرى يحافظ على هذا الربط المحكم في استحضار الجملة القرآنية قائلاً:<sup>(2)</sup>

أَتَّبَعْتُ فِي دِينِ الصُّبَابَةِ أُمَّةً      مَا بَدَأُوا فِي حُبِّهِمْ تَبْدِيلًا

وقد تصرف في الصياغة القرآنية بإضافة "في حبه" التي تتوسط الفعل والمفعول المطلق، وهي إضافة اقتضاها المعنى الشعري. أما حضور الجملة القرآنية هنا فإنه يعضد المعنى المضمّن في الشطرة الأولى من البيت وهو الوفاء للمحبوب، والذي حاول الشاعر أن يسنده ويؤكد قبل هذا بأمثلة من التاريخ، مستحضرا شخصيتي "قيس، وجميل" اللتين تمثلان رمزا تاريخيا يحيل على معاني الاحتراق، وعمق التجربة، وكذا الوفاء والولاء للحبيب، فقال:<sup>(3)</sup>

كَيْفَ التَّجَمَّلُ بَعْدَهُمْ وَأَنَا الَّذِي      انْسَيْتُ قَيْسًا فِي الْهَوَى وَجَمِيلًا

فإذا كانت تجربتا قيس وجميل تقدم لنا الصورة النموذج والمثال للعاشق العربي في حبه واحتراقه ووفائه، فإن شاعرنا يحقق الصورة الأمثل في حبه المحمدي. وهو على دين أمة الإسلام في حبه للحبيب المصطفى الذي لا يعرف تحولا أو تبديلا.

ورغم أن الجملة القرآنية قد أتت في سياق مختلف عن سياق المتن الشعري، إذ يقترن بالجهاد وامتثال المؤمنين للعهد المقدس مع الله لقتال قوى الشرك والكفر إلى أن تكون الشهادة أو النصر، ففي تقديرنا أن الشاعر قد وفق في توظيفها، واستطاع أن يوائم ويوحد بين السياقين من خلال صفة الوفاء التي تشيعها العبارة في كلا المتنين. وتحصل بذلك الاستجابة مع قوله تعالى: ﴿مَنْ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُمْ مَنْ قَضَىٰ نَحْبَهُ وَمِنْهُمْ مَنْ يَنْتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا﴾<sup>(4)</sup>.

أما ابن الخلف، فقد اقترب سياقه الشعري من السياق القرآني، حينما استحضر هذه الآية في معرض حديثه عن السيرة الحربية للرسول (ﷺ) ووصف أتباعه من المجاهدين فاسترعى اهتمامه القسم الأول منها "رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ" وإن أحدث فيه بعض التحوير عند الصياغة الشعرية، لكن مع ذلك حافظ على مفرداته مثل: "رجال، صدق، عهد" فقال:

(1) المزمّل: آ: 4 .

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 476.

(3) المصدر نفسه، ص 476.

(4) الأحزاب: آ: 23.

لَكَفَّ كُلَّ عَنِيدٍ نُحُوهُمْ زَحَفًا<sup>(1)</sup>

رَجَالُ صِدْقٍ وَقُوا بِالْعَهْدِ وَانْتَدَبُوا

وفي كلا الاقتباسين يلج الشاعران على معنى الصدق والوفاء بالعهد ذلك أن القسم الثاني من الآية هو تأكيد لما قبلها.

وتكاد حادثة الإسراء والمعراج تشكل قاسما مشتركا بين شعراء المولديات، فأغلبهم عادت بهم الذاكرة إلى تلك الحادثة يسترفدون منها معاني الرفة والسمو، ومشاهد الخصوصية والتفرد، متوسلين في ذلك بالجملة القرآنية وبما تنطوي عليه من مضمون، من مثل: "أسرى به، دنا فتدلى، قاب قوسين" مما احتوته سورتا: "الإسراء" و"النجم" لقوله جل شأنه: ﴿سَبَّحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾<sup>(2)</sup> وقوله تعالى في سورة النجم: ﴿وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَى ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى﴾<sup>(3)</sup> إلى أن يقول: ﴿وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى إِذْ يَخْشَى السُّذُرَةَ مَا يَخْشَى مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَى﴾<sup>(4)</sup>.

ومما نستعرضه في هذا المجال، قول أبي عبد الله بن أبي جمعة التلايسي معبرا عن رفعة منزلة النبي محمد الذي بلغ يوم معراجه أقرب مكانة إلى الحق تبارك وتعالى: <sup>(5)</sup>

فَكَانَ فِي الْقُرْبِ والتَّدَانِي كَقَابَ قَوْسَيْنِ فِي الْمَرَاتِبِ

وقد جمع أبو حمو موسى الزباني بين رحلتي الإسراء والمعراج، مقتبسا من الأولى جملة "أسرى به ليلًا" ومن الثانية "قاب قوسين" وذلك في قوله: <sup>(6)</sup>

وَأَسْرَى بِهِ لَيْلَةً الْأَرْتَقَا إِلَى قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَقْرَبَا

أما يحيى بن خلدون، فاستعان في صياغته لهذه الحادثة بسورتا: "النجم" و"نوح" قائلا: <sup>(7)</sup>

مَنْ رَقَى فِي السَّمَاءِ سَبْعًا طِبَاقًا وَرَأَى أَيَّ رَآءٍ فِي اتِّضَاحِ

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين، ص 313.

(2) الإسراء: آ: 01.

(3) النجم: آ: 7 إلى 10.

(4) النجم: آ: 13 إلى 18.

(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 73.

(6) المصدر نفسه، ص 139.

(7) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 511.

وَدَنَا مِنْهُ قَابَ قَوْسَيْنِ قُرْبًا      ظاهراً في العُلا بِكُلِّ اقْتِرَاحٍ

فإضافة إلى إفادته من سورة "النجم" في البيت الثاني، اقتبس في البيت الأول "سبعاً طباقاً" من سورة "نوح"، لقوله تعالى: ﴿الْم تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللَّهُ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا﴾<sup>(1)</sup>.

ويحرص ابن الخطيب على تأكيد صحة ما تَكشَّفَ للرسول (ﷺ) يوم المعراج من آيات ربه، وأن بصره لم يزغ عن القصد أو موضع المشاهدة. فاقترض منه هذا السياق أن يستعين بنص الآية: ﴿مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى﴾ في قوله: <sup>(2)</sup>

وَمَا زَاغَ مِنْهُ الطَّرْفُ كَلًّا وَلَا طَغَى      فَلِلَّهِ مَا أَجْلَى وَلِلَّهِ مَا أَهْدَى

وهو اقتباس يحقق التطابق من حيث المعنى، مع بعض التعديل في الشكل استدعته الصياغة الشعرية، كاستبداله لكلمة "البصر" بمرادفها "الطرف" و"ما" النافية بنظيرتها "لا" النافية.

أما في نموذج ابن الخلف فتبدو الصياغة القرآنية واضحة التحكم في التعبير الشعري، حيث تستمد الجملة الشعرية شكلها اللغوي من التعبير القرآني لقوله مصوراً رحلتي الإسراء والمعراج: <sup>(3)</sup>

حَبِيبٌ بِهِ أَسْرَى إِلَهُ إِلَى الْعُلَا      مِنْ الْحَرَمِ الْمَكِّي حَيْثُ الْمَخِيْمُ  
إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى إِلَى سِدْرَةِ الْمُتَى      إِلَى مُنْتَهَى فِيهِ ابْتِدَاءُ التَّكْرُمِ  
دَنَا فَتَدَلَّى حَيْثُ لَا كَيْفَ فَأَنْبَرَتْ      ثَقَرِيهِ مِنْ قَابِ قَوْسَيْنِ أَسْهُمُ

فواضح أن الجملة الشعرية هنا تستمد شكلها اللغوي من التعبير القرآني مع الالتزام بالترتيب الذي دَرَجَتْ عليه محطات الإسراء والمعراج وفق صياغة الآيات، فمن المسجد الحرام بمكة إلى المسجد الأقصى بالقدس، إلى الأفق الأعلى حيث سدرة المنتهى ليكون (ﷺ) قاب قوسين أو أقرب إلى معية الله سبحانه وتعالى.

وبهذا، التقى شعراء المولديات على اختلاف أقطارهم بين المغرب والأندلس من خلال تصويرهم لحادثة الإسراء والمعراج. كما أفادوا جميعاً من مرجعية قرآنية واحدة تمثلت في سورتي "الإسراء"، و"النجم".

(1) نوح: آ: 15.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 483.

(3) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنين، ص 185-186.



وواضح من نماذجهم أنهم تعاملوا مع هذه الفكرة بما أملاه القرآن من معنى، كما أنهم تشبثوا إلى حد كبير بالصياغة القرآنية.

وحينما نتحول عن حادثة الإسراء والمعراج، فإننا تلتقي كذلك بنماذج أخرى تكشف عن هذا الحضور القرآني الذي يعمر الصياغة الشعرية، ويتحكم في طبيعة الأداء الشعري شكلا ومضمونا. ومن الأمثلة التي تسترعي الاهتمام بهذا الصدد، قول ابن الخلوف مصورا هول يوم القيامة، وما يصيب الخلق من هلع وخوف: <sup>(1)</sup>

تَرَاهُمْ سُكَارَىٰ هَائِمِينَ وَمَا هُمْ	سُكَارَىٰ وَلَكِنَّ الْعَذَابَ يُهَيِّمُ
لَدَىٰ مَوْقِفٍ خَزَنِي الْمَذَاهِبِ ضَيِّقِ	يُسْرِبُهُ بَرٌّ، وَيَخْرُنُ مُجْرِمُ
وَتُسْقَطُ ذَاتُ الْحَمَلِ فِي الْحَالِ حَمَلُهَا	وَتَذْهَلُ عَمَّا أَرْضَعَتْ فِيهِ مَقْطَمُ

فالتجلي القرآني واضح في هذه الأبيات، إذ تعيدنا في صورتها اللفظية وأساسها المعنوي إلى قوله تعالى: ﴿يَوْمَ يَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمَلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَارَىٰ وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾. <sup>(2)</sup> كما أن السياق الشعري هنا يتقاطع مع السياق القرآني، إذ إن الشاعر في حال وصف الناس يوم الحساب وهم يعانون ذلك الكرب العظيم، فيلوذون بمن يشفع لهم عند الله، وليس لهم حينها إلا صاحب الشناعة والمخصوص بها محمد (ﷺ). ومنه يتضح أن هذا المقطع الشعري هو تمهيد لبيان مدى قيمة النبي محمد وفضله على الخلق، ومدى حاجتهم إليه.

وفي قصيدة أخرى، تعود الذاكرة بالشاعر إلى تلك الحادثة التاريخية المتمثلة في محاولة أبرهة الحبشي هدم الكعبة، وهي من الشهرة - من زاوية فداحة الفعل وجسارته - بحيث غدت علامة للتاريخ، فعُرف ذلك العام بعام الفيل. وهنا يقع ابن الخلوف مرة أخرى في أسر الصياغة القرآنية، ولا يجد بدا من التعامل مع هذه الحادثة تعاملًا قرآنيًا، شكلا ومضمونا. فجاءت

الصياغة القرآنية متحركة في الصياغة الشعرية، حيث يقول: <sup>(3)</sup>

جَاءُوا بِكَيْدٍ لِهَدمِ الْبَيْتِ فَانْقَلَبُوا	عَلَى الْوُجُوهِ كَعَصْفٍ وَهُوَ مَاكُولُ
تَرْمِيهِمْ صُمٌّ أَحْجَارٍ مَسْوَمَةٍ	بِالنَّارِ تُرْسِلُهَا طَيْرٌ أَبَابِيلُ

(1) المصدر السابق، ص 188.

(2) الحج: آ: 02.

(3) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنين، ص 91.

فحينما نعيد الصياغة إلى أصلها القرآني، تكون كما قال الحق تبارك وتعالى: ﴿الم يجعل كيدهم في تضليل وأرسل عليهم طيناً أبائيل ترميهم بحجارة من سجيل فجعلهم كعصفٍ مأكول﴾<sup>(1)</sup>.

ومع الشاعر يحيى بن خلدون أيضاً تتأكد لنا هذه الظاهرة من خلال قوله مادحا الرسول (ﷺ):<sup>(2)</sup>

نَبِيٌّ كَرِيمٌ لِلرَّسَالَةِ خَائِمٌ      مُطَاعٌ لَدَى ذِي الْعَرْشِ ثُمَّ أَمِينٌ  
رُؤُوفٌ رَحِيمٌ بِالْعِبَادِ وَأُتَاهُ      لَذُو قُوَّةٍ عِنْدَ إِلَهِ مَكِينٌ

فمن الواضح أن الصياغة القرآنية مسيطرة على النسيج الشعري، وهي مستوحاة من مجموعة آيات قرآنية، ومن سور مختلفة، فالشطرة الأولى من البيت الأول مستمدة من قوله تعالى: ﴿ما كان محمد أباً أحد من رجالكم ولكن رسول الله وخاتم النبيين وكان الله بكل شيء عليماً﴾<sup>(3)</sup>. والثانية من البيتين، الأول والثاني، من قوله جل وعلا: ﴿ذي قوَّةٍ عند ذي العرش مكين مطاع ثم أمين﴾<sup>(4)</sup>. أما الشطرة الأولى من البيت الثاني، فمن قوله جل شأنه: ﴿لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم﴾<sup>(5)</sup>.

وتنوب العبارة القرآنية عن العبارة الشعرية لدى شعراء المولديات في كثير من المواضع، على النحو الذي نقرأه في قول أبي عبد الله محمد بن يوسف القيسي، راصدا سيرة الرسول (ﷺ) الجهادية في رد قوى الكفر، ونشر رسالة الإسلام بين الناس:<sup>(6)</sup>

فَجَاهَدَهُمْ فِي اللَّهِ حَقَّ جِهَادِهِ      فَمَنْ لَمْ يَدْنُ طَوْعًا أَتَاهُ الرَّدَى قَهْرًا

فقد توسل بالجملة القرآنية التي تحت المؤمنين على الجهاد في سبيل الله، لقوله تعالى: ﴿وجاهدوا في الله حق جهاده﴾<sup>(7)</sup>. مطوعا صياغة الفعل كي يستجيب لحالة الإخبار، فتحول

(1) الفيل: آ: 2 إلى 5.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 216.

(3) الأحزاب: آ: 40.

(4) التكوين: آ: 20 - 21.

(5) التوبة: آ: 128.

(6) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق: محمود بوعباد، ص 217.

(7) الحج: جزء الآية: 78.

بالصيغة الطلبية القائمة على الأمر "جاهدوا" إلى صيغة الماضي "فجاهدهم" ليستقيم له المعنى.

وكذلك فعل ابن الخلوف لكنه أباح لنفسه -الحذف- بما يتوافق مع الصياغة الشعرية قائلا: (1)

يُضِلُّ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ بِأَمْرِهِ وَيَقْضِي عَلَيْنَا كَيْفَ شَاءَ وَيَحْكُمُ  
وهو في هذا يعود إلى قوله تعالى: ﴿فَإِنَّ اللَّهَ يُضِلُّ مَنْ يَشَاءُ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ﴾. (2) غير أنه حذف عبارة "من يشاء" الأولى ليستقيم له النسيج الشعري.

ومن مظاهر التصرف في الصياغة القرآنية داخل التعبير الشعري اعتماد تقنية التقديم والتأخير، على شاكلة ما نجده في قول عبد العزيز بن أبي سلطان: (3)

مَنْ جَاءَ بِالْآيَاتِ يَسْطَعُ نُورَهَا وَالذِّكْرَ فَهُوَ عَنِ الْهَوَى لَا يَنْطِقُ  
فعبارة "عن الهوى لا ينطق" مأخوذة من قوله تعالى: ﴿وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى﴾. (4) فبالإضافة إلى أنه استبدل "ما" النافية بـ "لا" النافية فإنه أحدث تغييرا في ترتيب الصياغة بالتقديم والتأخير، ووضح أن ذلك فرضته الضرورة الشعرية، لأن القافية تستدعي تأخير كلمة "ينطق".

بهذا، يتضح مدى حضور الصياغة القرآنية بجملها ومفرداتها في النسيج الشعري للقصيدة المولدية إلى درجة أن الشاعر في بعض الأحيان لا يتدخل إلا من أجل تعديلات بسيطة، بالحذف أو الزيادة، التقديم أو التأخير، أو الاستبدال، بالكيفية التي تقتضيها الصياغة أو بالضرورة الشعرية.

وإذا كان شعراء المولديات - فيما تقدم - قد لاذوا كثيرا بالعبارة القرآنية وأفادوا منها أيما فائدة في صياغتهم الشعرية، فإن هذا المظهر لم يكن الوجه الوحيد للاقتباس. ذلك أننا نلتقي بالوجه الثاني الذي يعني فيه الشاعر باقتناص المعنى واستحضاره داخل ثوب شعري إن صح التعبير، بمعنى أنه يشحن العبارة الشعرية بالمعنى القرآني (التضمن).

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 195.

(2) فاطر: جزء الآية: 08.

(3) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 116.

(4) النجم: آ: 03.



وما أكثر النماذج التي تجسد ظاهرة الاقتباس المعنوي، فالموضوع شديد الصلة بالدين، أو بالأحرى بالقرآن. وطبيعي أن نلغي التعبير الشعري طافحا بالروح القرآني. فمن أمثلة هذا الاقتباس، قول الشاعر أبي القاسم البرجي مستلهما حادثة قذف الجن بالشهب: <sup>(1)</sup>

فَالْجِنُّ تَهْتَفُ إِعْلَانًا هَوَاتِفُهُ  
وَالْجِنُّ تُقَذِّفُ إِخْرَاقًا ثَوَاقِبُهُ

فهذا التجلي القرآني مستمد من قوله تعالى: ﴿وَإِذَا كُنَّا فَجَاءَ مُنْهَا مُنْقَاعٌ لِلْمُنْغَمِّينَ يُسْمِعُ الْآلَانَ يَجِئُ لَهْ شَهَابًا مِرْصَادًا﴾ <sup>(2)</sup> وقوله جل شأنه من سورة الحجر: ﴿وَحَفِظْنَاهَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ رَجِيمٍ إِلَّا مَنْ اسْتَرَقَّ السَّمْعَ فَاتَّبَعَهُ شَهَابٌ مَبِينٌ﴾ <sup>(3)</sup>.

ومنه قول أبي عبد الله محمد بن يوسف القيسي مشيرا إلى صحبة أبي بكر الصديق للرسول (ﷺ) يوم الهجرة، وكانت قد ترصدتهما أعين الكفار وخطاهم فلجأ إلى غار ثور، حيث تولتهما الرعاية الإلهية: <sup>(4)</sup>

وَكَانَ لَهُ فِي الْغَارِ إِذْ نَزَلَ بِهِ  
أَبُو بَكْرٍ الصِّدِّيقُ بِالصَّدِّيقِ ثَانِيَا

حيث يحيل مضمون البيت على قوله تعالى: ﴿إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيًا إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا﴾ <sup>(5)</sup>.

ومن مولديته الرائية نقتطع هذا البيت الذي يعود بنا إلى غزوة بدر حيث يشير فيه إلى ذلك المدد الإلهي الذي عزز به الله صف المسلمين لدحر المشركين، قائلا: <sup>(6)</sup>

مَلَائِكَةٌ قَدْ قَاتَلَتْ مَعَهُ الْعَدَا  
بِغَزْوَةٍ بَدْرٍ حِينَ حَلَّ الْعَدَا بَدْرًا

فأفاد في بلورة هذا المعنى ورصد هذه الحقيقة من مرجعيته القرآنية التي تصلنا بقوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ بِبَدْرٍ وَأَنْتُمْ أَذِلَّةٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُشْكُرُونَ إِذْ يَقُولُ لِلْمُؤْمِنِينَ أَلَنْ يَكْفِيَكُمْ أَنْ يُمَدِّدَ بِكُمْ رِيكُم بِثَلَاثَةِ آلَافٍ مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُنْزَلِينَ بَلَى إِنْ تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُمْ مِنْ فُورِهِمْ هَذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آلَافٍ مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ﴾ <sup>(7)</sup>.

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 297.

(2) الجن: آ: 9.

(3) الحجر: آ: 17-18.

(4) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 191.

(5) التوبة: جزء الآية: 40.

(6) التسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 216.

(7) آل عمران: آ: 123 إلى 125.

ويعود ابن الخلوف إلى حادثة شق الصدر، ليسجل من خلالها إرهاباً من إرهابات نبوته (ﷺ)، فيقول: (1)

وفي نزع ما في قلبه بعد شقه  
اعتبار لبیب خانع غير خادع  
وهو بهذا المضمون يستدعي قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ نُشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ وَوَضَعْنَا عَنكَ وَزْرَكَ  
الذي أنقض ظهرك ﴾. (2)

أما يحيى بن خلدون، فعند حديثه عن المصدر النوري للرسول (ﷺ)، استعان بقوله جل شأنه: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِثْكَاهُ فِيهَا مِصْبَاحٌ﴾. (3) ليربط بذلك، النور المحمدي بالنور الإلهي الذي أضفاه عليه الحق ليكون أول تجلٍ له، وفق ما تقدم توضيحه في التصور الصوفي، فاستمد روح الصياغة الشعرية من معنى هذه الآية قائلاً: (4)

زَهْرَةُ الْغَيْبِ مَظْهَرُ الْوُ  
حَيِّ مَعْنَى النُّورِ كُنْهِ الْمَشْكَاهِ وَالْمِصْبَاحِ  
وضمن الاقتباس المعنوي، نجد أن فكرة إخبار الرسل عن نبوة محمد (ﷺ) من أكثر الأفكار شيوعاً في المولديات، لما تحمله من أهمية في مجال المديح النبوي .

وقد اندرج الإخبار الشعري ضمن سياقين، أو بالأحرى، صيغتين، فهناك من جعله على لسان كل الرسل، وثمة من قصر هذه البشارة على كل من موسى وعيسى عليهما السلام. على أنهم جميعاً يلتقون حول مورد واحد يستقون منه النبأ، وهو قوله تعالى: ﴿الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الْأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْتُوبًا عِنْدَهُمْ فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ﴾. (5)

فالشاعر أبو القاسم البرجي يصدر عن هذه المرجعية في قوله: (6)  
جاءت تبشيراً الرسل الكرام به  
كالصُّبح تَبْدُو تَبَاشيراً كَوَاكِبُهُ  
ويزاوج ابن زمرك بين المصدر القرآني وكتب التاريخ والسير في تشكيل هذه الفكرة، حيث أضاف من هذه الأخيرة إخبار الكهان (7) والرهبان عن مقدمه (ﷺ) رسولا، قائلاً: (8)

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 358.

(2) الشرح: آ: 1 إلى 3.

(3) النور: جزء الآية: 35.

(4) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 511.

(5) الأعراف: جزء الآية: 157.

(6) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 297.

(7) ينظر في ذلك: ابن كثير، السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، ص 368.

(8) ابن زمرك، الديوان، ص 364.

قَدْ بَشَّرَ الرُّسُلُ الْكَرَامُ بِبَعْثِهِ  
وَتَقَدَّمَ الْكُفُّرُ أَنَّ بِالْأَنْبِيَاءِ  
وكذلك فعل التلايلسي في قوله: (1)

أَخْبَرْتُ الْأَنْبِيَاءَ عَنْهُ  
وَقَالَ لَهُ كَاهِنٌ وَرَاهِبٌ

أما ابن الخلف فكان أكثر دقة ووضوحاً في اقتباسه لهذا الإخبار كما جاء مفصلاً ومحدداً في الآية، ومُسنداً إلى كتابين مقدسين هما: التوراة والإنجيل، فقال: (2)

وَعَنْهُ تَوْرَاةُ مُوسَى أَخْبَرْتُ، وَبِهِ  
إِنْجِيلُ عِيسَى لَعُمْرِي بَشَّرَ السُّلَفَ

ثم يرجع بذاكرته إلى سورة أخرى في إبلاغه الشعري لهذه الحقيقة قائلاً من قصيدته "العينية": (3)

رَسُولٌ أَتَى عِيسَى الْمَسِيحُ مَبَشَّرًا  
بِمَبْعَثِهِ الْآتِي بِنَسْخِ الشَّرَائِعِ

فاقتصر هذه المرة على بشارة النبي عيسى عليه السلام لقوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ﴾ (4).

لكنه يعود في بيت موال ليعمم مصدر الخبر، ويجعله صادراً عن كافة الرسل والأنبياء بما يستجيب أكثر للآية (157) من سورة الأعراف، فيقول: (5)

رَسُولٌ بِهِ بَشَّرَ الرُّسُلُ كُلُّهُمْ  
تَوَابِعُهُمْ أَكْرَمَ بِهِ مِنْ مُتَابِعِ

ومن تجليات هذا النوع من الاقتباس، استحضار قصص الأنبياء في سياق الحديث عن فضل محمد (ﷺ) على سائر الأنبياء والرسل. وكيف أنه كان السبب في نجاتهم من الأذى وكيف أن الأمم الذين بغوا أنزل بهم أشد العقاب فبادوا وكانوا عبرة لمن يعتبر.

وقد كان على الشعراء وهم يوظفون هذه الحقائق والأحداث التاريخية أن يلوذوا بالنص القرآني يستوحون منه مادتهم في السرد. وللتدليل على هذا التجلي، نستعرض نموذجين:

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 73.

(2) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جنى الجنين في مدح خير الفرقين، ص 311.

(3) المصدر نفسه، ص 355.

(4) الصف: آ: 6.

(5) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جنى الجنين في مدح خير الفرقين، ص 355.



أحدهما لابن الخلوف والآخر لأبي حمو موسى الزياتي. يقول ابن الخلوف: (1)

نَبِيٌّ بِهِ نُوحٌ نَجَا فِي سَفِينَتِهِ	وَقَدْ أَغْرَقَ الطُّوفَانُ مَنْ كَانَ أَجْرَمًا
نَبِيٌّ بِهِ هُودٌ نَجَا يَوْمَ عَادِهِ	وَقَدْ هَلَكُوا بِالرَّيحِ فُذًا وَتَوَامًا
نَبِيٌّ بَعْلِيَّاهُ ثُبْتُ لُ صَالِحُ	فَنَالَ بِهِ نَصْرًا وَعِزًّا أَنْعَمًا
نَبِيٌّ بِهِ لَأَذُ الْخَلِيلُ فَأَصْبَحَتْ	لَهُ جَمْرَةُ النُّمْرُودِ رَوْضًا مُتَمَنَّمًا
نَبِيٌّ فَدَى إِسْمَاعِيلَ بِالْكَبْشِ رَبُّهُ	لَهُ، وَلَهُ فِي الشَّعْبِ أَنْبَعُ زَمَزَمًا
نَبِيٌّ بِهِ إِسْحَاقُ كُرَّمِ فَاعْتَلَى	وَأَعْقَبَ يَعْقُوبَ الْقَمِيصَ الْمُكْرَمًا
نَبِيٌّ بِهِ الصَّدِيقُ يُوسُفُ قَدْ نَجَا	مَنْ الْجُبِّ إِذْ أَلْقَوْهُ فِيهِ لِيُعْذَمَا
نَبِيٌّ بِهِ لُوطٌ نَجَا إِذْ دَعَا عَلَى	بُغَاةِ سَدُومٍ إِذْ أَحَلُّوا الْمُحْرَمَا
نَبِيٌّ بِهِ أَيُّوبُ أَنْقَذَ إِذْ شَكَا	بِلَاءَ أَصَابَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَ وَالْدَمَا
نَبِيٌّ بِهِ زَكَّى شُعَيْبًا إِلَهُهُ	وَاهْلَكَ بِالْأَرْجَافِ مَدْيَنَ عِنْدَمَا

ويستمر الشاعر على هذه الشاكلة مع عشرة أبيات أخرى، متتبعا في ذلك بقية الأنبياء والرسل، وما كان معهم ومع اقوامهم من القصص إلى أن ينتهي إلى النبي عيسى عليه السلام. وذلك مما لا يتسع المقام لعرضه كاملا. وإنما حسبنا دليلا ما تقدم من الأبيات، التي سنكتفي معها بالإحالة على مصدر الاقتباس على الترتيب. حيث عاد الشاعر:

- في البيت الأول إلى سورة الأنبياء، في الآيتين: 76- 77.

- البيت الثاني، الشطرة الأولى إلى: هود / 58 - والثانية: الأحقاف 24- 25.

- البيت الثالث: هود / 66 .

- البيت الرابع: الأنبياء / 68- 69 .

- البيت الخامس: الصافات / 107 .

- البيت السادس: يوسف، الآيتان: 96 و 100.

- البيت السابع: يوسف / 10 .

- البيت الثامن: الأنبياء / 74.

- البيت التاسع: الأنبياء / 83- 84.

- البيت العاشر: هود 94.

(1) المصدر السابق، ص 328.

أما نموذج الشاعر أبي حمو موسى الزياتي، فلا يكاد يخرج عن هذه الاقتباسات، حيث يقول: <sup>(1)</sup>

يَا كَاشِفَ الضَّرِّ عَنِ أَيُّوبَ حِينَ دَعَا	قَدْ مَسَّنِي الضَّرُّ فَكَشِفْ كَرْبَ كُلِّ شَجِي
أَنْتَ الْمُنْجِي لِنُوحٍ فِي سَفِينَتِهِ	وَمُخْرِجُ يُوْنُسَ مِنَ ظَلَمَةِ اللَّجَجِ
يَا مَنْ وَقَى يُوسُفَ الصَّدِيقُ كُلَّ أَدَى	لَمَّا رَمَوْهُ بِجُبٍّ ضَيِّقٍ حَرَجِ
أَجَابَ يَعْقُوبَ لَمَّا أَنْ بَكَى وَشَكَا	وَجَاءَهُ مِنْهُ لُطْفٌ لَمْ يَخْلُهُ يَجِي
وَعَادَ بَعْدَ بَصِيرٍ حِينَ هَبَّ لَهُ	نَسِيمُ نَشْرِ الْقَمِيصِ الطَّيِّبِ الْأَرَجِ
أَنْجَى مِنَ النَّارِ إِبْرَاهِيمَ حِينَ رُمِيَ	فِيهَا وَعَادَتْ سَلَامًا دُونَ مَا وَهَجَ
يَا مَنْ تَكْفَّلَ مُوسَى وَهُوَ مُنْتَبِذٌ	بَالْيَمِّ فِي جَوْفِ تَابُوتٍ عَلَى لُجَجِ
وَأُمُّهُ مِنَ أَلِيمِ الشُّوقِ وَالْإِهَةِ	فَوَّادَهَا فَارِعٌ مِنْ شِدَّةِ الْوَهَجِ
يَا مَنْ أَعَادَ لَهَا مِنْ بَعْدِ مَا يئِسَتْ	مُوسَى وَقَرَّيْهِ فِي الْمُسْلِمِينَ نَجِي

فالملاحظ أنه يتقاطع مع اقتباسات ابن الخلف السابقة، باستثناء ما تعلق بقصتي يونس وموسى عليهما السلام، حيث عاد في الأولى إلى سورة الصافات، الآيات: (139 إلى 145) وفي الثانية إلى سورتَي: طه، الآيات من: (37 إلى 40) والقصص، الآيات (7، 10، 12، 13). وكثيرة هي النماذج الشعرية التي تتضمن ظاهرة الاقتباس من القرآن الكريم، سواء على مستوى استلهاام المعنى القرآني وصياغته صياغة شعرية، أو استحضار نص الآية القرآنية أو جزء منها لتتوب العبارة القرآنية عن الجملة الشعرية في أداء المعنى، حتى وإن اختلف في ذلك السياق القرآني عن السياق الشعري .

وعليه، فإنه لا شك يستقيم لنا الحكم بأن شعراء المولديات قد كشفوا حقا من خلال هذا التوظيف عن ذاكرة موصولة بالمرجعية القرآنية، وأن حضور اللفظ والمعنى القرآنيين في فضاء النص الشعري المولدي يمثل هذا المستوى يعكس وعيا شعريا بالتعبير القرآني، وهو ما أمداهم بطاقة تعبيرية هامة أسعفتهم كثيرا في بناء الأسلوب. على أنه من الأهمية أن نشير إلى أن اقتباس هؤلاء الشعراء - وبحكم تعاملهم مع نص تقليدي، بالإضافة إلى طبيعة الموضوع - لم يكن من النمط الرؤيوي الذي يستمد فيه الشاعر رؤاه من القرآن الكريم، وإنما هو من النمط الذي يستجيب أكثر للصناعة الشعرية أو الصناعة اللغوية .

(1) ابن خلدون بجي، بغية الرواد، ج2، ص 152.

## ب- توظيف المفاهيم الصوفية

إن العلاقة بين شعر المديح النبوي والشعر الصوفي علاقة أكيدة ووطيدة، ذلك أن المديح النبوي هو شعر نشأ وازدهر في الأوساط الصوفية. فهو- إن صح لنا التعبير - ابن البيئة الصوفية، تربى في حجرها وتغذى من لبنها حتى استقام عوده. ولا غرو بعد ذلك أن يستمد بعض ملامحه من هذه البيئة الأم.

ولقد أكد على هذا الارتباط، وهذه العلاقة بين المديح النبوي والتصوف أكثر من باحث. فأول ما استهل به زكي مبارك حديثه عن نشأة المدائح النبوية هو قوله: "المدائح النبوية من فنون الشعر التي أذاعها التصوف".<sup>(1)</sup> وعند تعليل محمود علي مكي لرواج المديح النبوي بمصر خلال القرن السابع الهجري، ركز على ربط ذلك الرواج بنشاط الحركة الصوفية، فقال: "ويكاد المديح النبوي منذ بداية القرن السابع الهجري يكون موضوعا لا يتخلف عنه شاعر في مصر، فمنهم المقل، ومنهم المكثّر، ومنهم من كانوا يفردون له دواوين كاملة، وأعان على ذلك ازدهار الفكر الصوفي، والقبول العظيم الذي لقيته الطرق الصوفية".<sup>(2)</sup>

وذهب علي الخطيب إلى أن المديح النبوي لم يُعرف إلا في حضان البيئة الصوفية. يقول: "لم يكن [المديح النبوي] فنا ظاهرا بين الفنون الشعرية، كالرثاء والوصف منها والنسيب، وإنما هو فن نشأ في البيئات الصوفية، ولم يهتم به من غير الصوفية إلا القليل".<sup>(3)</sup>

أما عباس الجراري، فيحكم في اطمئنان أن قصيدة المديح النبوي حققت اكتمالها ونضجها داخل الأجواء الصوفية، حيث قال: "وفي اعتقادنا أن فن المديح النبوي وجد صيغته المكتملة حين احتك بالتصوف، بعد أن ازدهر هذا الأخير وانتشرت مذاهبه وطرقه".<sup>(4)</sup>

فهؤلاء الباحثون جميعا -على اختلاف بيئاتهم- مشرقا ومغربا - قد أكدوا من خلال شهاداتهم المتقدمة على وجود علاقة قوية بين المديح النبوي والتصوف.

والباحث في الشعر المولدي - وهو ضرب من المديح النبوي - يجد أن هذا الشعر قد استوعب كثيرا من الأفكار والمفاهيم الصوفية. فقد كان العالم الصوفي بأبعاده الواسعة،

(1) مبارك زكي، المدائح النبوية، ص 17.

(2) مكي محمود علي، المدائح النبوية، ص 106.

(3) علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص 68.

(4) الجراري عباس، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها، ص 143.



ومفاهيمه المتعددة، من أهم المصادر التي استقطبت اهتمام شعراء المولديات، حيث التفتوا بعناية واضحة إلى هذا المصدر الثري، واستقوا منه كثيرا من المعاني التي سعوا من خلالها إلى محاولة استكمال معالم الشخصية المحمدية والارتقاء بها إلى المستوى الذي يجعلها تفوق في بشريتها كل البشر، وفي نُبوتها كل الأنبياء والرسل .

ولعل من أبرز المفاهيم الصوفية التي استوحاها هؤلاء الشعراء من محراب الصوفية، ما يتصل "بالحقيقة المحمدية" أو "نظرية النور المحمدي" ، كما تُعرف لدى فلاسفة الصوفية المسلمين. والتي تقدم تفسيراً فلسفياً لحقيقة محمد (ﷺ)، تتصل بمصدره، وقدمه، ونورانيته، وكماله، وقُطبيته، وبالتالي فضله على كل الموجودات، وما إلى ذلك من المعاني والمفاهيم التي تشارك في تشكيل تصور كامل لمضمون هذه النظرية.

ومن ملامح العالم الصوفي التي عانقها شعراء المولديات أيضاً، ما يتعلق "بالحب المحمدي" أو ما يعرف بالغزل الصوفي الذي تصدر القصيدة المولدية، وشكل وحدة أساسية في بنائها العام، إذ نقرأ فيه حرقه الوجد، وحنين الصوفي وشوقه إلى الحبيب المصطفى الذي يعد بالنسبة إليه أول وأكمل تجلٍ للحق في مخلوقاته. فمحبه من محبة الله، وشوقه الغامر إليه هو شوق إلى الذات العلية .

وتعد الرحلة إلى البقاع المقدسة، والضرب في المهامه ومجاهل الصحراء لأجل الوقوف على قبر الرسول (ﷺ)، من المضامين الصوفية التي درج عليها شعراء التصوف. وهو المضمون الذي استوعبته كذلك القصيدة المولدية .

كما أننا نلتقي في الشعر المولدي بذلك الحنين الغامر إلى البقاع المقدسة والتطلع لزيارتها. ونتحسس تلك الشكوى المؤلمة من وطأة البعد وامتداد المسافة، والأمل الفياض في الظفر بزيارة حمى الرسول (ﷺ)، والفوز بلثم ترابها المقدس، وتعفير الخد به، وهذا -أيضاً- ملمح صوفي بارز في شعر المتصوفة .

وثمة عناصر وملامح أخرى يمكن للباحث في هذا الشعر أن يتبينها من خلال التعامل مع النص الشعري. ومن ذلك : الرجاء المعنوي، وتعنيف النفس وزجرها وتوبيخها، والتعلق بأهداب النبوة في طلب الشفاعة، وما إلى ذلك .

على أن "الحقيقة المحمدية" شكلت معينا لا ينضب لهؤلاء الشعراء، الذين راحوا يستلهمون من مضمونها معاني عديدة ومشبعة أضفت على شعرهم كثيرا من الثراء، ومكنتهم من الارتقاء - فنياً - بالشخصية المحمدية إلى المستوى الذي تستحقه.

ومضمون هذه النظرية أن لمحمد (ﷺ) حقيقتين، أو صورتين: إحداهما تتجلى في الصورة البشرية التي يمثلها النبي محمد في هيئته التي ظهر بها للناس، وشاهدوه بها في مكان وزمان معينين. وثانيهما، حقيقة ذات طبيعة روحية أو نورانية. وهو نور أزلي قديم، سابق في وجوده لكل الأكوان والموجودات، وهي حقيقة غيبية خارجة عن إطار التعيين والتحديد، وهي كما يقول ابن عربي: "موجود ميتافيزيقي محض، خارج عن حدود الزمان والمكان".<sup>(1)</sup> وتتصف هذه الطبيعة الغيبية بالأزلية، فهي سابقة لوجوده (ﷺ) الحسي في صورة النبي المرسل، بل إنها متقدمة عن سائر الخلق .

أما عن المصدر النوراني والطبيعة النورانية للرسول (ﷺ)، فقد استقاها الصوفية - إلى جانب الحديث النبوي -<sup>(2)</sup> من القرآن الكريم. وذلك في قوله تعالى: ﴿ قَدْ جَاءَكُمْ مِنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُبِينٌ ﴾.<sup>(3)</sup>

ويتفق في هذا تأويل الصوفية مع تفسير الطبري، حيث أشار إلى أن المقصود بكلمة "نور" هو محمد (ﷺ). وأن المراد بعبارة " كتاب مبين " هو رسالة الإسلام التي كُلف محمد بتبليغها، ونصّها القرآن الكريم<sup>(4)</sup>.

وهذه الطبيعة الروحية، بقدر ما هي قديمة سابقة لكل وجود، فهي متأخرة باقية إلى حيث يشاء الخالق. ولا تنتهي بوفاة محمد (ﷺ) في صورته المادية البشرية. إنها - إن صح التعبير - حقيقة تنطوي على ثنائية تقابلية تشمل القبل والبعد، القدم والتأخر، البداية والنهاية.

وقد اعتمد الصوفية في تأكيد هذه الاستمرارية للحقيقة الروحية على بعض ما ورد في القرآن الكريم، من مثل قوله تعالى: ﴿ إِنْ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يَصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا ﴾.<sup>(5)</sup>

فورود كلمة " يُصَلُّونَ " داخل هذا السياق في صيغة المضارع الذي يفيد الاستمرارية، فيه دلالة واضحة على أن محمدا (ﷺ) حقيقة باقية .

(1) ابن عربي محي الدين، فصوص الحكم، تعليق: أبو العلاء عفيفي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ( 1365-1946 ) ص321.

(2) هي في الغالب أحاديث موضوعة، ومنها: ما روي عن الرسول (ص) من أنه قال: " أنا أول الناس في الخلق ". وقوله: " أول ما خلق الله نوري ". نقلا عن: ابن عربي محي الدين، فصوص الحكم، تعليق: أبو العلاء عفيفي، ص319.

(3) المائدة: ج آ: 15.

(4) ينظر: الطبري، المصحف المفسر المختصر، دار الشروق - القاهرة 1980، ص121.

(5) الأحزاب: آ: 56 .

وتأسيسا على هذا المصدر النوراني للنبي محمد (ﷺ). وعلى اعتبار وجوده السابق لكل الموجودات، فإن أصحاب هذه النظرية يرون أن الحقيقة المحمدية تمثل أول التجليات الإلهية في صور الوجود. وهي بذلك تجمع بين الخالق من حيث كونها تجل له، وبين المخلوق من حيث إنها كائنة بمشيئته وأمره. وهذا ما عبر عنه الحلاج بمصطلحي: اللاهوت والناسوت<sup>(1)</sup>.

وينبني على هذا أيضا أن النور المحمدي هو مصدر الخلق جميعا، فمحمد(ﷺ) هو الروح التي "أفاضت على الوجود بنورها وصدر كل شيء عنها"<sup>(2)</sup>.

ومن هذا النور كذلك انبثقت أنوار النبوات؛ فكل نبي إنما هو صورة من ذلك النور الأزلي وهذا ما قاد فلاسفة الصوفية إلى القول بوحدة الوجود، على اعتبار وحدة المنشأ أو المصدر.

بل إن زكي مبارك يرى أن منشأ الحقيقة المحمدية عند الصوفية يعود إلى الاعتقاد بوحدة الوجود. حيث يقول: "والحقيقة المحمدية هذه مدهشة لأنه يُردُّ إليها كل شيء، فهي الموصوفة بالاستواء على العرش الرحماني وهي لا تتحيز، فلا يحصرها أين. ومفهوم جدا أن هذه حالة إلهية الإنسان، والإنسان إله ومألوه في وقت واحد، أي أن له درجتين، درجة العبودية، ودرجة الألوهية. أفيكون هذا كله شيئا غير القول بوحدة الوجود؟"<sup>(3)</sup>.

وانطلاقا من قناعة هؤلاء بأن الحقيقة المحمدية هي أصل كل موجود، فقد آمنوا بأنها مصدر كل علم، وأنها منبع العلم الباطني الذي يستمد منه سائر الأنبياء علمهم. وهي -إذا- الأصل الذي تلتقي فيه كل الأديان والشرائع السماوية، وما دام الأنبياء والرسل جميعا يتلقون أنوار نبوتهم من النور المحمدي "فكل نبي من لدن آدم إلى آخر نبي، ما منهم أحد يأخذ إلا من مشكاة خاتم النبيين، وإن تأخر وجود طينته فإنه بحقيقته موجود. وهو قوله كنت نبيا وادم بين الماء والطين"<sup>(4)</sup>.

هذا يعني أنه ليس هناك اختلاف بين الأنبياء والرسل إلا في المظهر الخارجي، ففي الحقيقة، هناك نبي واحد بعثه الله في أزمنة مختلفة وفي صور متعددة متباينة، فما الأنبياء إلا روح واحدة لها حقيقة أزلية واحدة.

(1) ينظر: الحلاج (أبو المغيث الحسين بن منصور)، ديوان الحلاج - مع أخبار الحلاج وكتاب الطواصين، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1419هـ - 1998م، ص 37.

(2) عبد الدائم صابر، الأدب الصوفي، اتجاهاته وخصائصه، ط 2، دار المعارف - مصر 1404 هـ، 1984م، ص 54.

(3) مبارك زكي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج 1، ص 169.

(4) ابن عربي، فصوص الحكم، تعليق: أبو العلاء عفيفي، ص 63، 64.



هذا ما يتعلق بمضمون فكرة الحقيقة المحمدية. أما عن تاريخ ظهورها في البيئة الصوفية، فالمتفق عليه أن الحسين بن منصور الحلاج (ت 309 هـ) <sup>(1)</sup> هو أول من تحدث عنها وبلور مفهومها بوصاغ مضمونها. ويعد طه عبد الباقي سرور من الذين أكدوا هذه الريادة بقوله: "ولا جدال في أن الحلاج قد وجه خطو الحياة الروحية في الإسلام إلى معارج وآفاق لم تعرفها من قبله، وكان في طليعة هذه المعارج والآفاق فكرة الحلاج، أو نظريته عن الحقيقة المحمدية أو النور المحمدي" <sup>(2)</sup>. والمطلع على مضمون النظرية عنده، يجد أنه صاغ لها مفهوما متكاملا دقيقا، ظل يشكل مرجعية أساسية لمن جاءوا بعده من متصوفة الإسلام، اللهم إلا ما تعلق ببعض المصطلحات التي أضيفت إلى هذه النظرية، أو تلك الإضافات التي تستمد مصداقيتها وقيمتها من ذلك النبع الأول الذي فجره الحلاج. وهي -بذلك- إضافات تثري مفهوم النظرية ولا تخرج عن حدوده.

ويتلخص جوهر التصور الحلاجي للحقيقة المحمدية في ما أورده في كتابه "الطواسين"، ونصه "طس سراج من نور الغيب، بدا وعاد، وجاوز السراج وساد، قمر تجلى بين الأقمار برجه في فلك الأسرار" <sup>(3)</sup>.

بعد أن أقر الطبيعة النورانية للحقيقة المحمدية، أكد أن هذا النور الأزلي هو مصدر كل النبوات. وما الأنبياء والرسل جميعا إلا صور من ذلك النور. وأن أكمل صورة قد تمثلت في النبي محمد (ﷺ) باعتباره أول تعين للحقيقة الإلهية في صور الوجود. يقول الحلاج: "أنوار النبوة من نوره برزت، وأنوارهم من نوره ظهرت، وليس في الأنوار نور أنور وأظهر وأقدم من القدم سوى نور صاحب الكرم، همته سبقت الهمم، واسمه سبق القلم لأنه كان قبل الأمم" <sup>(4)</sup>. فمضمون الحقيقة المحمدية عند الحلاج، يتلخص في أن محمدا (ﷺ) صاغه الله من نور، وأنه أول تجل للحق في صورة الخلق، وهو - بذلك - ذو طبيعة أزلية قديمة سابقة لكل الموجودات، بل إن هذا النور هو مصدر كل النبوات. وأن هذه الحقيقة قد تجلت أولا في صورة آدم عليه السلام، وظلت تنتقل في الأصلاب إلى أن ظهرت أخيرا في صورة محمد خاتم النبيين. وبهذا، حاز محمد - الحقيقة - القبل والبعد، والقدم والتأخر.

(1) سرور طه عبد الباقي، الحلاج شهيد التصوف الإسلامي، ط2، دار فضة مصر للطباعة والنشر - الفجالة - القاهرة 1401 - 1981 ص 145.

(2) المرجع نفسه، ص 208.

(3) الحلاج، الطواسين، مكتبة بول جونتير، باريس 1913، ص 09.

(4) المصدر نفسه، ص 11.

وقد تلقت البيئة الصوفية -بعد الحلاج- هذا المفهوم بعناية كبيرة حتى صار من أهم نظرياتها، متخذاً في ذلك تسميات أو مصطلحات أخرى، كمصطلح " الكلمة"<sup>(1)</sup> عند محي الدين بن عربي (ت 638)<sup>(2)</sup> الذي يعد أول من طور الفكرة من فلاسفة الإسلام. ثم مصطلح "القطبية"<sup>(3)</sup> عند " ابن الفارض " (ت 632 هـ)<sup>(4)</sup>، ليأتي مصطلح " الإنسان الكامل "<sup>(5)</sup> عند "عبد الكريم الجيلي" (ت 805 هـ) .

ومثلما كان لهذه النظرية - الحقيقة المحمدية - صداها لدى الصوفية، كان لها تأثيرها الواضح أيضاً في الشعر الديني بعامة، والشعر الصوفي خاصة، فقد " أصبحت مادة غنية للشعر الصوفي في القرن السابع الهجري "<sup>(6)</sup>.

وكذلك الشأن بالنسبة لشعر المديح النبوي، حيث وجد مادحو الرسول (ﷺ) - ومنهم شعراء المولديات - في هذه النظرية مادة خصبة، استلهموا من أفكارها ومعانيها ما أسعفهم كثيراً في بناء صورة متسامية للشخصية المحمدية. وهو ما سنحاول أن نتبينه ونستخلصه من خلال مجموعة من النماذج الشعرية لشعراء من الإمارات المختلفة: الحفصية، الزبانية، المرينية، والنصرية بغرناطة. ليتأكد لنا بذلك مستوى شيوع هذه النظرية وحضورها في هذا الشعر، ومدى تأثير شعراء المولديات بها .

فمن تجليات المفهوم الصوفي للحقيقة المحمدية أنهم يرون بأن محمداً (ﷺ) صيغ من طينة خاصة متميزة عن تلك التي صيغ منها سائر البشر. وهذا ما نقف عليه في قول ابن الخلف:<sup>(7)</sup>

طَابَ جِسْمًا وَلَمْ يَكُنْ صَيَغٌ مِمَّا لَمْ تُصَغْ مِنْهُ طِينَةُ الْأَجْسَادِ

أما هذه الطينة الخاصة التي تشكلت منها الذات المحمدية، فهي كما حددها التصور الحلاجي، والفكر الصوفي الإسلامي بعامة، تتمثل في ذلك النور الإلهي الأزلي القديم الذي

(1) ابن عربي محي الدين، فصوص الحكم، تعليق: أبو العلاء عفيفي، ص 321.

(2) الخطيب علي، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص 289.

(3) ينظر: نصر عاطف حودة، شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت - لبنان، ص 190 إلى 195.

(4) المرجع نفسه، ص 56.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 211.

(6) المرجع نفسه، ص 216.

(7) ابن الخلف القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 433.

اراده الحق أن يكون مصدرا لأول تجل له في مخلوقاته، وهو محمد (ﷺ) في حقيقته الروحية. وإلى هذه الحقيقة يشير الشاعر يحيى بن خلدون في قوله: <sup>(1)</sup>

نَبِيُّ الرِّضَا نُورُ الإِلَهِ صَفِيهِ وَمُخْتَارُهُ الْمَخْصُوصُ فِي الْقُدْسِ بِالْقُرْبِ

وكذلك قول الشاعر أبي القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان: <sup>(2)</sup>

وَأَتَيْتَ يَا نُورَ الإِلَهِ مُبْصَرًا أَهْلَ الْعِمَايَةِ فَاهْتَدَتْ إِفْهَامُهَا

كما ضمن لسان الدين بن الخطيب هذا المفهوم في قوله: <sup>(3)</sup>

حُجَّةُ اللَّهِ، حِكْمَةُ اللَّهِ، نُورُ اللَّهِ فِي كُلِّ غَايَةٍ وَافْتِتَاحِ

وقد كان ابن الخلوف أكثر وضوحا وتفصيلا، حيث قال بهذا الشأن: <sup>(4)</sup>

ذَاتُ الْجَمَالِ، جَمَالُ الذَّاتِ عُنْصُرُهُ مِصْبَاحُ نُورِ لَهُ الْجُثْمَانُ مِشْكَاةُ

نُورِ الْجَلَالِ، جَلَالُ النُّورِ طِينَتُهُ يَا كَمْ سَقَتْهَا مِنَ التَّسْنِيمِ فَيَضَاتُ <sup>(5)</sup>

فالحقيقة المحمدية - انطلاقا من هذه المعاني - هي ذلك النور الذي أفاضه الله على أول مخلوقاته، وقد شاء له أن يكون - بعد ذلك - مصدرا لكل المخلوقات والموجودات.

وتأسيسا على هذا، ظهرت فكرة القدم في الوسط الصوفي وأسبقيته (ﷺ) في الوجود، فهو

سابق لكل الموجودات. يقول ابن الخلوف: <sup>(6)</sup>

وَصَاغَهُ قَبْلَ كَوْنِ الْكَوْنِ لَمْ لَهُ سَوَاءُ مُخْتَلَفَ الْأَجْنَاسِ مُؤْتَلَفًا

ويؤكد ابن زمرك هذه الحقيقة، قائلا: <sup>(7)</sup>

يَا مُصْطَفَى الْكَوْنِ لَمْ تَعْلَقْ بِهِ مِنْ بَعْدِ أَيْدِي الْخَلْقِ وَالْإِنْشَاءِ

يَا مَظْهَرِ الْحَقِّ الْجَلِيِّ وَمَطْلَعِ النُّورِ السَّنِيِّ السَّافِرِ الْأَضْوَاءِ

إنه أول تعين للذات الإلهية، وعنه صدر كل ما في الكون، فغدا أصلا والكون فرعاً له. يقول

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 231.

(2) ابن الأحمر اسماعيل، نثير الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 272.

(5) التَّسْنِيمُ: ماء في الجنة - ينظر: المطففين، الآية 27.

(6) المصدر نفسه، ص 308.

(7) ابن زمرك، الديوان، ص 364.



ابن الخلوف في هذه الفكرة : (1)

هُوَ النُّقْطَةُ الْأُولَى الَّتِي امْتَدَّ حَظُّهَا  
إِلَى أَنْ تَشَبَّتَ عَنْهُ بُدُورٌ وَأَنْجُمٌ  
هُوَ الْأَصْلُ وَالْأَكْوَانُ عَنْهُ تَفَرَّعَتْ  
فَيَا حَبِذَا أَصْلًا بِهِ الْفَرْعُ يُكْرَمُ

من هنا، نفذت إلى الفكر الصوفي ثنائية الأب والابن. ومفادها أن محمد (ﷺ) باعتباره الفيض الأول الذي فاض من ذات الله تعالى، وأن كل المخلوقات صادرة عن هذا الأصل أو الفيض، فإنه بذلك أب لآدم من حيث الجانب الروحي أو المصدر النوري. وهو بالموازاة ابن له من حيث وجوده الحسي في صورته التي ظهر بها للناس في زمان ومكان معلومين. وقد عبر الشاعر الصوفي عمر بن الفارض عن هذه الفكرة بقوله : (2)

وَأَيُّ وَ إِن كُنْتُ ابْنَ آدَمَ صُورَةً  
فَلِي فِيهِ مَعْنَى شَاهِدٌ بِأُبُوتِي  
وقد التفت شاعر الدولة الحفصية، ابن الخلوف إلى هذا المعنى، فضمنه في قوله : (3)

فَهُوَ أَصْلٌ لِّآدَمَ فِي ابْتِدَاءِ  
وَهُوَ فَارِعٌ بِمُقْتَضَى الْمِيلَادِ  
حيث تحيل كلمة "ابتداء" إلى المصدر النوراني الأزلي القديم، في حين تربطنا كلمة "الميلاد" بصورة النبي محمد الحسية الشهودية .

وبهذا نصل إلى ثنائية "القبل والبعد، أو القدم والتأخر" لدى المفهوم الصوفي؛ فمحمد - الحقيقة - هو أول الخلق وآخر من يبعث لأن العالم متعلق به، مشروط بوجوده واستمراره. ولهذه الفكرة تجلياتها في الشعر المولدي، من ذلك ما نجده في قول لسان الدين بن الخطيب: (4)

تَقَدَّمْتُ مُخْتَارًا تَأَخَّرْتُ مَبْعُوثًا  
فَقَدْ شَمِلَتْ عَلَيَاؤُكَ الْقَبْلَ وَالْبَعْدَ  
وقول أحمد بن عبد المنان الأنصاري : (5)

خَيْرِ الْبَرِيَّةِ أَوْلَاهَا وَآخِرُهَا  
وَحَائِزِ الْفَضْلِ دَانِيهِ وَشَاسِعِهِ

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 177-178.  
(2) ابن الفارض عمر أبو حفص، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1979، ص 105.  
(3) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 433.  
(4) ابن الخطيب لسان الدين، ديوان الصيب والجهام، ص 476.  
(5) ابن الأحمر اسماعيل، نثر الجمان، مخطوط، الورقة 88.

ومثل ذلك ما ضمنه أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي في قوله: <sup>(1)</sup>  
هو خاتمُ الرُّسلِ المَكِينِ مَكَّائُهُ      وَهُوَ الْمُقَدَّمُ وَالْأَخِيرُ زَمَائُهُ  
كما استلهم ابن الخلوف هذا المعنى في قوله: <sup>(2)</sup>

إِمَامُ جَمِيعِ الرُّسلِ بَدءٌ وَعَوْدَةٌ      أَيْسَ بِهِ يَبْدَأُ الْوَجُودُ وَيُخْتَمُ  
وينبني على فكرة القدم في خلق النور المحمدي ما ذهب إليه الصوفية من أن جميع الأنبياء  
والرسل إنما يستمدون نورهم من ذلك النور الأزلي، ويصدرون في نبوتهم عن ذلك الفيض  
الأول الذي أودعه الخالق في الذات المحمدية. وهذا ما أكدته الحلاج - كما سبق - في قوله:  
"أنوار النبوة من نوره برزت". وقد تجلت هذه الفكرة بشكل واضح في قول لسان الدين بن الخطيب  
من مولديته الميمية: <sup>(3)</sup>

وَفِي الْخَتْمِ مِنْهُ لِلنَّبِيِّينَ آيَةٌ      رَأَيْنَا بِهَا مَعْنَى الْبِدَايَةِ وَالْخَتْمِ  
سَرَى نُورُهُ فِي أَوْجِهِ نُبُوءِيَّةٌ      مُقَدَّسَةٌ يُنْمِيهِ أَكْرَمَ مَنْ يَنْثَمِ  
فما من نبي إلا ويستمد نوره ونبوته من نبوة محمد (ﷺ)، وعليه فكل الأنبياء مدينون له  
بالفضل. من هنا وجد شعراء المولديات - وقبلهم شعراء الصوفية - مجالا للتعالي والتسامي  
بالشخصية المحمدية على سائر الأنبياء والرسل، فهذا ما نقراه مثلا في قول أبي عبد الله محمد  
ابن يوسف القيسي:

نَبِيٌّ لَهُ فَضْلٌ عَلَى كُلِّ مُرْسَلٍ      كَمَا فَضَّلَتْ شَمْسُ النَّهَارِ الدَّرَارِيَا <sup>(4)</sup>  
ويقول ابن زمرك: <sup>(5)</sup>

تَأَجَّ الرِّسَالَةُ خَتْمُهَا وَقَوَامُهَا      وَعِمَادُهَا السُّامِيُّ عَلَى النَّظَرَاءِ  
ويتوسع ابن الخلوف في بيان فضل محمد (ﷺ) على الأنبياء والرسل، وما كان له عليهم  
من كرامات وخير فيتتبعهم واحد واحدا، وهو ما أوقعه في نوع من الرتابة والسرد التاريخي،  
الذي جعل أبياته أقرب إلى النثرية منها إلى الشعرية، مستلهما في ذلك السرد من النص

(1) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 44.

(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 180.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 577.

(4) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 191.

(5) ابن زمرك، الديوان، ص 364.

القرآني حيث يقول في قصيدته "الميمية":

تَجَاوَزَ الرُّسُلَ أَسْمَاءَ وَمَنْزِلَةَ  
وَكُلُّهُمْ اصْبَحُوا مِنْ بَخْرِهٖ نَقْطًا  
وعنه يَحْكُونُ مَا أَبَدَتْ مَظَاهِرُهُمْ  
لَوْلَاهُ مَا خُلِقَتْ عَدْنٌ لَّا دَمَ بَلْ  
لَوْلَاهُ مَا فَازَ إِدْرِيسُ بِرَفْعَتِهِ  
لَوْلَاهُ لَمْ يَنْجُ مِنْ عَادٍ وَجُرَّائِهَا  
لَوْلَاهُ لَمْ يَنْقُذِ الرَّحْمَنُ لُوطًا، وَلَا  
لَوْلَاهُ لَمْ يُفْدَ بِالْكَبْشِ الذَّبِيحُ وَلَا  
لَوْلَاهُ مَا سَرَّ يَعْقُوبَ الْقَمِيصُ، وَلَا  
لَوْلَاهُ مَا أَيْدَى الْبَارِي شُعَيْبًا، وَلَا  
لَوْلَاهُ مَا رَدَّ شَمْسَ الْأَفْقِ يَوْشَعَ بَلْ  
لَوْلَاهُ مَا قَادَ دَاوُدَ الْجِيَالَ، وَلَا  
لَوْلَاهُ مَا كَفَى أَيُّوبَ الْبَلَاءَ وَنَجَّا  
لَوْلَاهُ مَا نَوَّلَ الْأَسْبَاطَ مَا طَلَّبُوا  
لَوْلَاهُ مَا اعْتَزَّ مِقْدَارُ الْعَزِيزِ، وَهَلْ  
لَوْلَاهُ مَا عَدَّ يَحْيَى فِي الْكَرَامِ، وَلَا  
فَهُوَ الْخَلِيلُ الْجَلِيلُ، الْمُصْطَفَى شَرَفًا

وَلَمْ يُحَاكُوهُ لَّا ذَاتًا وَلَا شَيْمًا  
أَوْ أَنْجَمًا مِنْ سَمَاءٍ فِي ضُحَى عَظْمًا  
وَمِنْهُ يَقْتَبِسُونَ الْحُكْمَ وَالْحُكْمَا  
لَوْلَاهُ مَا حَطَّ شَيْتٌ فِي الْعُلَا قَدَمًا  
وَلَا نَجَا نُوحٌ مِنَ الطُّوفَانِ حِينَ طَمَى  
هُودٌ وَصَالِحٌ فِي قَوْمِهِ احْتَكَمَا  
وَقَى الْخَلِيلَ لُطَى الثَّمَرُودِ إِذْ ظَلَمَا  
سَمَتْ بِإِسْحَاقَ أَنْبَاءَ لَهُ كَرَمًا  
أَجَالَ فِي يُوسُفَ الْأَلْحَاطِ بَعْدَ عَمَى  
أَنْجَى الْكَلِيمَ مِنَ الْيَمِّ الَّذِي اصْطَلَمَا  
لَوْلَاهُ مَا نَالَ هَارُونُ الرِّضَا وَسَمَا  
سَرَى سُلَيْمَانُ فَوْقَ الرِّيحِ وَاقْتَحَمَا  
دُو الثُّونِ مِنْ ظُلْمٍ أَعْظَمَ بِهَا ظَلَمَا  
لَوْلَاهُ مَا طَارَ إِيَّاسُ بِأَفْقِ سَمَا  
إِلَّا بِهِ زَكَرِيَّا عَزَّ وَاعْتَصَمَا  
أَجَلَّ عِيسَى وَاحِيَا بِاسْمِهِ الرَّمَمَا  
وَهُوَ الْحَبِيبُ الْقَرِيبُ الْمُجْتَبَى كَرَمًا<sup>(1)</sup>

فهذه الأبيات تؤكد فضل النبي محمد على كل الأنبياء والرسل، وإن كل ما احيطوا به من الرعاية الإلهية إنما كانت بسبب محمد - الحقيقة - الذي يعد أول تجل للحق، وأول مصدر للنبوات وكل الموجودات. وهذا ما يتناغم ويتوافق مع الفكر الصوفي الذي يرى " أن حقيقة الرسول مطلقة، ليست مرتبطة بزمن، فهو أول خلق الله وآخر رسله. وأزلية الحقيقة

المحمدية هي التي يستمد منها الأنبياء والأولياء في كل زمان ومكان.<sup>(2)</sup>

ومثلما كان الرسول (ﷺ) مصدرا للنبوات، فهو أيضا أصل لكل الخلق والكائنات. فكل ما في الوجود منشأه ومرده إلى ذلك التَّعْيِينَ الأول الذي تمثله الحقيقة المحمدية. يقول زكي

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 46-47.

(2) بلعلی آمنه، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 269.



مبارك مؤكدا هذا التصور الصوفي: "إن الصوفية يتصورون ذاتا أحدية لا تتكرر إلا بالتعينات، والتعين الأول هو محمد، وهو الحكمة الفردية، وعنه نشأت جميع التعينات حتى الأنبياء. ومن أجل ذلك كان سيد جميع الناس، وكان خاتم الأنبياء".<sup>(1)</sup>

فالرسول (ﷺ) لدى الصوفية هو سر الكون، وغايته، ومحوره، وعلة وجوده، بل إنهم: "يتمثلون الوجود مربوطا بالحقيقة المحمدية أوثق رباط".<sup>(2)</sup>

وقد استلهم شعراء المولديات هذا المفهوم بصيغ وتعبيرات مختلفة. ومن هؤلاء، عبد العزيز بن أبي سلطان الذي يقول في مولديته "القافية":<sup>(3)</sup>

إِنْسَانُ عَيْنِ الْكَوْنِ مُبْلَغُ سِرِّهِ      قُطْبُ الْجَمَالِ وَغَيْثُهُ الْمُتَدَفِّقُ  
سِرُّ الْوُجُودِ وَنُكْتَةُ الدَّهْرِ الَّذِي      كُلُّ الْوُجُودِ بِجُودِهِ يَتَعَلَّقُ

فهو عين الكون؛ أي محوره، وهو سر الوجود، ونكتة الدهر، بل إن كل ما في الوجود متعلق به، مربوط بحقيقته، على النحو الذي ذكره زكي مبارك في نصه السابق.

وربما من هذا المفهوم انبثقت فكرة - القطبية - لدى الصوفية، وغدت فيما بعد صفة أساسية يرددها الشعراء في مديحهم للشخصية المحمدية. وأصل هذه التسمية - كما تقدم - يعود إلى استخدام شاعر التصوف المعروف عمر بن الفارض، ويريد به الحقيقة المحمدية، أو النور المحمدي. هو عنده: "ذلك القطب الذي تدور عليه دوائر الوجود، ومنه يستمد كل روح وجسم وجوده".<sup>(4)</sup>

وقد عبر ابن الخلوف عن هذا المضمون الصوفي بقوله:<sup>(5)</sup>

إِنْسَانُ عَيْنِ الْبَهَا، قُطْبُ الْعُلَا قَمَرٌ      لَا يُتَكْرَرُ الطَّرْفُ مِنْ مَعْنَاهُ مَا عَرَفَا  
كما ضمن يحيى بن خلدون هذا المفهوم، مستخدما مصطلح القطبية حيث قال:<sup>(6)</sup>  
آيَةُ الْمَكْرَمَاتِ قُطْبُ الْمَعَالِي      مُصْطَفَى اللَّهِ مِنْ قُرَيْشِ الْبَطَاحِ

(1) مبارك زكي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 232.

(2) المرجع نفسه، ص 235.

(3) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 116.

(4) حلمي محمد مصطفى، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، مصر، 1971، ص 364.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 315.

(6) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 511.

ثم يلتفت إلى ثلاث صفات مستوحاة من محراب الصوفية ويمتدح بها الرسول (ﷺ)، قائلا: (1)  
وَسِرُّ جُودِ الْعَالَمِينَ وَأَصْلُهُ      وَغَايَتُهُ فَالْكُلُّ عَنْهُ يُبَيِّنُ

ويركز ابن زمرك على أنه (ﷺ) سبب الكون وعلة وجوده، فيقول: (2)  
وَأَنْتَ لِهَذَا الْكَوْنِ عِلَّةٌ كَوْنُهُ      وَلَوْلَاكَ مَا امْتَأَزَ الْوُجُودُ بِأَكْوَانِ  
ومثله ابن الخطيب في قوله: (3)

وَعِلَّةُ هَذَا الْكَوْنِ أَنْتَ وَكُلُّ مَا      أَعَادَ فَأَنْتَ الْقَصْدُ فِيهِ وَمَا أَبْدَى  
وَهَلْ هُوَ إِلَّا مَظْهَرٌ أَنْتَ سِرُّهُ      لِيَمْتَأَزَ فِي الْخَلْقِ الْمُكْبُّ مِنَ الْأَهْدَى

فالرسول (ﷺ) هو السبب في خلق هذا الكون بكل عناصره ومكوناته. ومن هنا فليس هذا الوجود إلا مظهرا لذلك السر الرباني الذي أودعه الله في الحقيقة المحمدية.

ولما كان محمد (ﷺ) هو علة الكون، فإن هذا ما دفع بالصوفية إلى القول بالارتباط الشرطي بين الوجود المحمدي والوجود الكوني، بمعنى أنه لولا وجوده (ﷺ) لما كان هناك خلق أو وجود. إنه يمثل الوساطة بين الله والعالم. ولولا هذه الوساطة، أو التعيين الأول - على حد تعبير الصوفية - لما كانت سائر التعيينات الأخرى وقد شاعت هذه الفكرة لدى مادي الرسول (ﷺ)، وشاعت معها تلك الصيغة المتداولة عند جل الشعراء، تُستهل عادة بعبارة "لولا" أو "لولا الرسول"، لما كان هناك وجود أو شهود أو خلق بكل ما تنطوي عليه الكلمة من مكونات، من سماء، وأرض، وكواكب، وماء، ونبات، وإنسان، وحيوان. وما سوى ذلك مما لا يمكن أن يحيطه العد أو الحصر. مؤكدين بذلك أن محمدا (ﷺ) هو سبب الكون وغايته، ولولاه لما وجد شيء. يقول زكي مبارك بهذا الشأن: "إن الصوفية يجعلون محمدا أصل الوجود، لأنه أول تعيين للذات الأحدية. ومن هنا صح لمادي الرسول أن يقضوا بأنه لولاه ما كان شمس ولا قمر ولا نجم، ولا أرض، ولا سماء، ولا جماد، ولا حيوان، ولا إنسان، ولا بحار، ولا أنهار وجبال". (4)

وحينما نعود إلى شعر المولديات نجد حضورا واضحا لهذه الفكرة التي البست أسلوب الشعراء وشاحا من الغلو والمبالغة يحملنا على الاعتقاد بأنه لولا الحقيقة المحمدية لكان العدم، بل بالكيفية التي سوغت للشاعر ابن زمرك الحكم بأنه لولا محمد لما عُبد الإله، على النحو

(1) ابن خلدون يحیی، بغية الرواد، ج 2، ص 216.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 496.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 476.

(4) مبارك زكي، التصوف الإسلامي، ص 236.

الذي نقرأه في قوله : (1)

لَوْلَاكَ لَمْ يَكُ لِلْكَيَّانِ حَقِيقَةٌ  
لَوْلَاكَ لِلزُّهْرِ الْكَوَاكِبُ لَمْ تَلُحْ  
لَوْلَاكَ لَمْ تَجُلُ السَّمَاءُ شُمُوسَهَا  
لَوْلَاكَ مَا عُبِدَ الْإِلَهُ وَمَا غَدَا

وَلَكَّانَ بَابُ وُجُودِهَا مَقْفُولًا  
مِثْلَ الْأَزَاهِرِ مَا عَرَفْنَ ذُبُولًا  
وَلَكَّانَ سَجَفُ ظِلَامِهَا مَسْدُولًا  
رَنَعَ الْجَنَانُ بِأَهْلِهِ مَا هُولًا

وقريب من هذا المضمون ما عبر عنه ابن الخلوف في قصيدته اللامية، حيث ربط العلة/الرسول، بالمعلول/الكون. وعليه فلولاه ما خلق الله الدنيا وما عليها. ولما كان هناك معاد، ولا جنة ولا نار. يقول : (2)

وَكُلُّ مَا صَاغَ مِنْ كَوْنٍ فَعَنَّهُ نَشَأَ  
لَوْلَاهُ لَمْ تُخْلَقِ الدُّنْيَا وَسَاكِنُهَا

لَأَنَّهُ عَلَّةٌ، وَالْكَوْنُ مَعْلُولُ  
وَلَا الْمَعَادُ، وَلَا عَدَنٌ وَسَجِيلُ

وقد تناول أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي هذا المضمون في قوله : (3)

لَوْلَاهُ مَا وَجِدَ الْوُجُودُ سَمَاؤُهُ  
فَجَمِيعَ مَا فِي الْكَوْنِ كَانَ لِأَجْلِهِ

أَوْ أَرْضُهُ، أَوْ إِنْسُهُ، أَوْ جَائُهُ  
شَرَفُ الْوُجُودِ بَانَ فِيهِ كَيَّائُهُ

وللملاحظة، فإن ابن الخلوف يعد أكثر شعراء المولديات عناية بهذه الفكرة، وإمعانا في تجسيد هذا الملمح الصوفي، إذ غالبا ما يسترسل في التفصيل من خلال تتبعه للعديد من المظاهر الكونية. وإن كانت هذه الظاهرة توقعه أحيانا كثيرة في ثقل التكرار وملل الرتابة، والدوران حول المعنى الواحد بكثير من الألفاظ والعبارات التي تكشف عن حالة من الكدّ واللهمث الذي لا يضيف شيئا جديدا إلى المعنى، على شاكلة ما نجد في قصيدته "الميمية" التي يقول فيها: (4)

بَرَاهُ مَوْلَاهُ قَبْلَ الْكَوْنِ لَمْ لَهُ  
لَوْلَاهُ لَمْ يُبْدِ أَرْضًا، لَا، وَلَا فَلَكَ  
وَلَا رُعُودًا، وَلَا بَرْقًا، وَلَا سُحُبًا  
وَلَا ثَرَابًا، وَلَا ثَبْتًا، وَلَا شَجَرًا

سَوَاهُ فِي صُورَةِ مَوْذُوعَةٍ حَكَمًا  
وَلَا كِتَابًا، وَلَا نَوْحًا، وَلَا قَلَمًا  
وَلَا رِيَاحًا، وَلَا بَحْرًا، وَلَا ضَرْمًا  
وَلَا هَادًا، وَلَا غَوْرًا وَلَا أَكَمًا

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 478.

(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 90-91.

(3) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 45.

(4) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 43-44.



وَلَا أُنَاسًا، وَلَا جِنًّا، وَلَا مَلَكًا  
وَلَا حَيَاةً، وَلَا مَوْتًا، وَلَا دَعَاً  
وَلَا صِرَاطًا، وَلَا حَشَرًا وَلَا صُحُفًا

وَلَا وَحُوشًا، وَلَا طَيْرًا، وَلَا نَعَمًا  
وَلَا حَرَكَاتًا، وَلَا بُرْءًا، وَلَا سَقَمًا  
وَلَا حِسَابًا، وَلَا بُؤْسًا، وَلَا نَعَمًا

فالأوضح أن ما تضمنه كل بيت من هذه الأبيات إنما هو اجترار لمعنى سابق، بل هو دوران حول المعنى المتضمن في البيتين، الأول والثاني، وهو الإقرار بفضل محمد (ﷺ) على كل الموجودات، لأنه مصدر كل شيء ولأجله أوجد الله الوجود وما عليه .

وقد حاول زكي مبارك أن يلتمس مبررا لمادحي الرسول (ﷺ) عموما فيما انتهجوه من المباغة والغلو في مدحهم للنبي محمد (ﷺ)، فاعاد ذلك إلى تأثير الفكر الصوفي، وتحديد مفهوم الحقيقة المحمدية النابع أصلا من القول بوحدة الوجود. هذا المفهوم الذي يعلو بالشخصية المحمدية فوق كل المخلوقات، على اعتبار أن الحقيقة المحمدية تمثل أول التجليات الإلهية .

كما فسر ذلك الغلو بمنافسة المسلمين للنصارى، ومحاولة الارتقاء برسول الإسلام على شخصية المسيح عيسى عليه السلام. فإذا كان هؤلاء يعتقدون بأن عيسى ابن الله، فإن متصوفة الإسلام يتجاوزون ذلك، ويفتخرون بأن نبيهم هو أصل كل الخلق، بما في ذلك الأنبياء والرسل. يقول زكي مبارك بهذا الشأن : " إلى هنا عرف القارئ كيف نشأ الإغراق في مدح الرسول، فهو قائم على أساس القول بوحدة الوجود. وقد صح عندي بعد التأمل الذي دام سنين أن الصوفية أرادوا أن ينتهبوا شخصية المسيح ليضيفوا ثوبا على نبي الإسلام . فإذا كان المسيح ابن الله كما يزعم النصارى، فمحمد أرفع من ذلك، لأن محمدا يقدر على كل شيء ولولاه لما ظهر عن الله شيء " .<sup>(1)</sup>

ولاشك أن مفهوم الحقيقة المحمدية كما هو في تصور فلاسفة الصوفية المسلمين هو الذي انتهى بالشعراء إلى أن يتداولوا جملة من المعاني والصفات في مدح الذات المحمدية، البسوها مفردات وعبارات تعتمد الصيغ المطلقة، فمحمد (ﷺ) هو سيد الكون، وأحسن الخلق، وأفضل الأنبياء، وأرفعهم شأنا، وأدناهم منزلة إلى الله. وغيرها من الصيغ والعبارات التي تضي طباعا من الخصوصية والتفرد على شخص الرسول (ﷺ)، على غرار ما نجد مثلا في قول الشاعر يحيى بن خلدون :<sup>(2)</sup>

(1) مبارك زكي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 240.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 511.

سَيِّدُ الْكَوْنِ مِنْ سَمَاءٍ وَأَرْضٍ  
سِرُّهُ بَيْنَ غَايَةٍ وَافْتِتَاحِ  
وهو خير خلق الله، وارتفع الرسل مقاما .

صَفْوَةُ الْخَلْقِ أَرْفَعُ الرُّسُلِ قَدْرًا  
وَسَرَّاجُ الْهُدَى وَشَمْسُ الْفَلَاحِ  
وهو عند ابن الخلوف الإنسان الكامل، وأشرف المرسلين وأعظم العالمين. يقول: <sup>(1)</sup>

أَكْمَلُ خُلُقِ الْجَمِيلِ ذَاتًا  
وَأَشْرَفُ الْمُرْسَلِينَ وَضَعًا  
وَأَعْظَمُ الْعَالَمِينَ قَدْرًا  
وَخَيْرُ مَنْ خُصَّ بِالْأَيَادِي  
فِي الْبَدْنِ وَالْخَثْمِ وَالْمَعَادِ  
مَا بَيْنَ خَافٍ وَبَيْنَ بَادِي

وإذا كان زكي مبارك قد التمس للشعراء مبررا لتلك المبالغة في مدح الرسول (ﷺ)، وربطها بالمفهوم الصوفي للحقيقة المحمدية. ولمحاولة الارتقاء بشخصه الكريم إلى ما يفوق مقام المسيح عليه السلام، وكذا سائر الأنبياء والرسل، فإننا نجد في القرآن الكريم ما يبرر هذه الظاهرة، ظاهرة الغلو في التسامي بالذات المحمدية. فقد سبق أن أضفى النص القرآني خصوصية واضحة على نبي الإسلام وارتفع به إلى أعلى الدرجات، من ذلك قوله تعالى: ﴿وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ﴾ <sup>(2)</sup>. وقد رُفِعَ ذكر محمد إلى ذكره تعالى في الصلوات الخمس اقترانا.

ونحن نجد في حادثة الإسراء والمعراج مثلا ما يعلو بالذات المحمدية إلى درجة التفرد المطلق. فالحادثة تؤكد رفعة محمد عن سائر الأنبياء والرسل. وكذا درجة التقريب عند الله التي لم ينافسها فيها منافس. فقد بلغ "سدرة المنتهى" وهي أقرب مكان إلى عرش الرحمن، بعد أن جاوز عدة سماوات كان قد التقى فيها بالأنبياء والرسل، وهو ما يثبت صفة التجاوز لهم في المقام والرتبة، بل لقد بلغ ما لم يبلغه جبريل عليه السلام نفسه، وهو أمين الوحي ودليله في تلك الرحلة المقدسة. فكان وحده - قاب قوسين أو أقرب إلى الحق تبارك وتعالى، لقوله جل شانه: ﴿وَهُوَ بِالْأَفْقِ الْأَعْلَى لَمَّا دَنَا فَتَدَلَّى فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى مَا كَذَبَ الْقَوَادِمَ رَأَى افْتِمَارَ وَهْ عَلَى مَا يَرَى وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى﴾ <sup>(3)</sup>. فحادثة المعراج تؤكد علو منزلة الرسول (ﷺ) عن باقي الأنبياء والرسل، وتمنحه صفة الخصوصية والتفرد من حيث إنه بلغ ما لم يبلغه رسول من قبل، وحتى الملك جبريل نفسه.

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 383.

(2) الشرح: آ: 4.

(3) النجم: آ: من 7 إلى 14.

فقد حل بسدرة المنتهى مفردا من غير مرافق. ثم إن جميع الأنبياء والرسل قد تلقوا عن الله بواسطة الوحي أو السماع، أما محمد (ﷺ) فرفعت له الحجب في حادثة المعراج وتلقى عن ربه مباشرة بلا واسطة، كإمر الصلاة مثلا.

وقد استوعبت القصيدة المولدية هذه المعاني وعبرت عنها في سياق التسامي بالشخصية المحمدية وإبراز خصوصيتها وتفردا. من ذلك قول أبي عبد الله محمد بن يوسف القيسي:

أَسْرَيْتَ لِلسَّبْعِ الطَّبَاقِ فَأَقْبَلْتَ	أَمْلَأُهَا طُورًا عَلَيْكَ تُسَلِّمُ
وَتَبَرَّكَتْ بِصَلَاتِكَ الْأَرْسَالُ إِذْ	صَلَّيْتُ وَأَلَيْتُ إِمَامَهَا الْمُتَقَدِّمُ
رُفِعَتْ لَكَ الْحُجُبُ الْعَظِيمَةُ فَأَعْتَلَى	بِكَ الْعُلَا ذَاكَ الْمَقَامُ الْأَعْظَمُ
فِي حَيْثُ لَا مَلِكَ وَلَا فُلْكَ وَلَا نَجْمَ	وَلَا عَلَمَ هُنَاكَ يُغْلَمُ
تِلْكَ الْمَرَاتِبُ لَمْ يَكُنْ لَنَا لَهَا	إِلَّا النَّبِيُّ الْهَاشِمِيُّ مُحَمَّدٌ <sup>(1)</sup>

فمحمد (ﷺ) هو وحده من أسري به وعرج به سبع سماوات، حيث يستقبل في كل سماء بحفاوة عالية من قبل الملائكة. وهو إمام المرسلين ليلة الإسراء بالمسجد الأقصى. وله - فقط - رفعت الحجب ليدوس بساط العز ويرتقي إلى أعلى مقام مفردا، لا أحد يشاركه ذلك الشرف، فهو المخصوص به من قبل الحق تبارك وتعالى.

ويركز الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان على هذا التفرد والخصوصية فيجعل الرسول (ﷺ) هو المستثنى الوحيد من بين الرسل الذي رفعت له الحجب، فبلغ مالم يبلغه غيره. يقول: <sup>(2)</sup>

رُفِعَتْ لَهُ الْحُجُبُ الَّتِي لَمْ تَرْتَفِعْ	إِلَّا إِلَيْهِ فَكُلُّ سِتْرٍ يُخْرِقُ
وَرَقَى مَقَامًا قَصُرَتْ عَنْ كُنْهِهِ	رُئِبَ الْوُجُودُ وَكَعْ عَنْهُ السُّبُقُ
وَطَيَّءَ الْبَسَاطَ تَدْلُلًا وَجَرَى إِلَى	أَمْرٍ تَنَاهَى مَا إِلَيْهِ مُسْبِقُ

أما ابن الخلوف فاستقطب اهتمامه في "ميميته" مشهد الرؤية والتكليم لله جل شأنه بلا واسطة. قائلا: <sup>(3)</sup>

نَبِيٌّ عَلَا فَوْقَ الْبُرَاقِ إِلَى الْعُلَا	إِلَى أَنْ تَوَلَّى غَيْرَهُ وَتَقَدَّمَ
--	--

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق: محمود بوعيد، ص 173.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 6، ص 117.

(3) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنين لي مدح خير الفرقين، ص 330.



نَبِيٍّ رَقَى السُّبْعَ الطَّبَاقَ مُجَوِّزًا إِلَى مَشْهَرٍ فِيهِ رَأَى وَتَكَلَّمَ

ومما تقدم يتضح أن شعراء المولديات قد استوعبوا فعلا مفهوم الحقيقة المحمدية كما هو لدى الفكر الصوفي، ووظفوه في أشعارهم بما يضفي على الشخصية المحمدية صفة التميز والتفرد، ويرتقي بها إلى المستوى الذي يعلو على كل المقامات، فمحمد هو ذلك النور الأزلي القديم، وأول فيض إلهي ليكون أول تجل للحق في صورة الخلق، ومن هذا النور انبعثت كل النبوات، ومن هذه الحقيقة أيضا ظهرت كل المخلوقات؛ فالعالم كله بما ينطوي عليه من مكونات إنما متعلق بالوجود المحمدي. فهو المحور والقطب الذي تدور حوله الدوائر. ولولاه ما كان خلق أو وجود. إنه الواسطة بين الله والعالم، لذا، فهو الأول والآخر، وهو أفضل الخلق، وسيد الكون، وتاج الأنبياء، وأقربهم إلى الله منزلة ومقاما.

وأيا كانت جذور المفهوم الصوفي للحقيقة المحمدية، سواء اتصلت بالقرآن الكريم، أو بالمرجعية المسيحية<sup>(1)</sup>، أو بالمصدر اليوناني<sup>(2)</sup> فإن الذي يستفاد أن هؤلاء الشعراء قد وجدوا في هذه النظرية فضاء ثرا استقوا منه معالم وصفات ومعاني أعانتهم وأسعفتهم في مجال المديح النبوي، ومكنتهم من التسامي بصورة محمد النبي إلى ما يفوق كل الرتب، وليس فوقه إلا الذات الإلهية.

وخروجا من نظرية النور المحمدي، أو الحقيقة المحمدية، نلتقي في الشعر المولدي بملامح صوفية أخرى، سبقت الإشارة إليها في مدخل هذا العنصر. ومن أبرز هذه الملامح ما يتصل بحرقة الصوفي ووجدته، وشوقه المتوهج إلى الرسول (ﷺ)، وذلك من خلال التعبير عن لهفته إلى زيارة البقاع المقدسة، والوقوف عند ضريحه المقدس، والتعقب بأجواء تلك البيئة الطاهرة التي هي من متعلقات الشخصية المحمدية ومعطياتها العامة. فقد كانت فضاء ضم أنفاس الرسول العطرة ومهدا لرسالة الإسلام الخالدة.

وقد تقدم أن مقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة، والتطلع إلى زيارتها من أبرز مقدمات القصيدة المولدية<sup>(3)</sup>. حيث تم الحديث عن مضمونها بشكل عام، مع الإشارة إلى أنها (الرحلة) - بما أضفى عليها الشعراء من معاني السمو الفكري والأخلاقي، وما انطوت عليه من مشقة

(1) ينظر: مبارك زكي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 240.

(2) المرجع نفسه، ص 240.

(3) ينظر: ص 79 إلى 94 من هذا البحث.

وعناء وتعب ومكابدة وغير ذلك مما يعد لدى الصوفية ضرباً من المجاهدات والرياضات<sup>(1)</sup>، ويدخل في إطار السعي لأجل التطهر مما علق بالنفس من موبقات وخطايا، والتأهب من وراء ذلك للتوبة - كل ذلك في الحقيقة يشكل وشاحاً صوفياً أضفاه الشعراء على هذه المقدمة لتغدو رحلة شوق صوفي. لذا سيكون التركيز في هذا الموضوع من الدراسة على عنصر الشوق باعتباره مقوماً محورياً في هذا المقطع. ثم إنه يحيل على ذلك الحب الصوفي المحمدي الذي تمتد ظلاله في ثنايا القصيدة المولدية. وهو حب صوفي، لأن التعلق بالذات المحمدية هو تعلق بالذات الإلهية، وحب محمد هو من حب الله، على اعتبار أنه أول تجلٍ له. لهذا كان " المحبوب الأول عند الصوفية هو النبي (ﷺ) " <sup>(2)</sup> وهذا - طبعاً - بعد الحب الإلهي .

ومن النماذج التي تستلهم هذا البعد الصوفي، ما قاله الشاعر لسان الدين بن الخطيب في التشوق إلى الديار الحجازية، مستهلاً به مولديته الدالية:<sup>(3)</sup>

تَأَلَّقَ نَجْدِيًّا فَأَذْكُرُنِي نَجْدًا      وَهَاجَ بِي الشُّوقُ الْمُبْرَحَ الْوَجْدًا

إنه البرق الذي تألق من نجد فاثار كمين الشوق، وحرك مواجد الشاعر، وجدد في نفسه الأمانى لزيارة مثوى الحبيب المصطفى (ﷺ). فراح يلهج بتلك الأمانى التي انفق فيها نفيس عمره يتوق إلى حمى النبوة لينقع غلة هذا الوجد الذي استبد به، قائلاً:<sup>(4)</sup>

تَقْضَى زَمَانِي فِي لَعَلٍّ وَفِي عَسَى      فَلَا عَزْمَةَ تَمْضِي وَلَا لَوْعَةَ تُهْدَى  
أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَرَانِي نَاهِدًا      أَقُودُ الْقَلَاصَ الْبُذْنَ وَالضَّامِرَ النَّهْدَا  
فَتُهْدَى بِأَشْوَاقِي السَّرَّاءُ إِذَا سَرَتْ      وَتُحْدَى بِأَشْعَارِي الرِّكَابُ إِذَا تُحْدَا  
إِلَى أَنْ أَحْطُ الرُّحْلَ فِي تُرْبِكَ الَّذِي      تَضَوُّعٌ نَدَا مَا رَأَيْنَا لَهُ نَدَا  
وَأُطْفِئُ فِي تِلْكَ الْمَوَارِدِ غُلَّتِي      وَأُحْسِبُ قُرْبًا مُهْجَةً شَكَّتِ الْبُعْدَا

ويستوقفنا بيتان من مولدية لأبي حمو موسى الزياتي ينضحان بفحوى الصبوة وزخم الحنين الذي تلفه مسحة من الحزن الشفيف، حين يرسل دعاءه الحار - على بعد الديار وامتداد المسافة - علّ الرسول (ﷺ) يذلل له الموانع، ويمهد له السبيل للفوز بالزيارة. يقول:<sup>(5)</sup>

(1) ينظر: الخطيب علي، اتجاهات الأدب الصوفي، ص 394.

(2) نصر عاطف جودة، شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، ص 254.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 472.

(4) المصدر نفسه، ص 477.

(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 99.

يُؤْمَلُ أَمَالاً لَدَيْكَ فَسَاحاً  
يَطِيرُ اشْتِيَاقاً لَوْ أَعِيرَ جَنَاحاً

الْأَيَا رَسُولَ اللَّهِ دَعْوَةً شَيْقَ  
مُقِيمٍ بِغَرْبٍ كَادَ مِنْ قَرْطٍ حُبِّهِ

ويحيلنا هذان البيتان على فكرة واسعة الحضور في الشعر المولدي، لطالما شغلت بال الصوفية، إنها تتعلق بهمَّ المسافة بين الحبيب والمحبوب. وشعراء المغرب والأندلس -خاصة- كثيراً ما تناولوا هذا المضمون، مشيرين إلى العامل الجغرافي، وبعد المغرب الإسلامي عن الأرض المقدسة، باعتباره عاملاً رئيسياً، بالإضافة إلى عوامل أخرى تحول دون تحقيق أمنية الحج والوقوف عند قبر الحبيب المصطفى (ﷺ).

وقد حدثنا أبو حمو عن هذا الهم في أبيات أخرى صور فيها ذلك الوجد الطافر والحنين الجارف إلى الحمى، معبرا عن شكواه المؤلمة، وأنيته تحت وطأة المسافة وبعد المزار. فقال: <sup>(1)</sup>

مَتَى تَسْمَحُ الْأَيَّامُ لِي بِلِقَا الْحَيِّ  
فِيَشْفِي غَلِيلَ الْقَلْبِ مِنْ ذَلِكَ الرَّيِّ  
وَأَذْنِي أَوَارُ الشُّوقِ لَأَعِجَ جَمْرِي  
بِأَبْيَضِ هَيْدِي وَأَسْمَرِ خَطِّي

فَيَا لَيْتَ شِعْرِي وَالِدِيَّارَ قَصِيَّةً  
عَسَى الدَّهْرُ يُدِينُنِي وَيَسْمَحُ بِاللِّقَا  
فَقَدْ طَالَ هَجْرَانِي وَأَعْيَا تَعَلُّي  
وَقَدْ قَطَعْتَ قَلْبِي الْقَطِيعَةَ وَالنَّوَى

ونلتقي داخل دائرة الشوق الصوفي بذلك الوجد الذي يضم حنيناً جارفاً إلى تلك الديار القصية من خلال مخاطبة الراكب الميم صوبها، وهو وجع لا ينفصل عن ذلك الشوق، بل هو صدى لوهيجه .

يقول أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي معبرا عن هذه المشاعر الصوفية :

يَخْدُو إِلَيْهِ بِأَخْدَاجٍ وَأَظْفَانٍ  
إِنَّ الطَّلِيْقَ يُؤَدِّي حَاجَةَ الْعَازِي  
لِجَيْرَةٍ بِالْحَمَى هُمْ خَيْرُ جِيرَانٍ  
فَسَاعِدُونِي وَلَوْ قَوْلًا بِثُشْدَانٍ  
وَلَا فَقَدْتُ سِوَى صَبْرِي وَسُؤَانِي <sup>(2)</sup>

يَا مُزْمِعَ السَّيْرِ نَحْوَ الْمُصْطَفَى عَجَلاً  
بَلَّغْ تُحِيَّةَ مُشْتَاكِ لِرَوْضَتِهِ  
وَأَنْ رَأَيْتَ الْمُصْطَفَى قِفْ وَحَالِي صِفْ  
وَقُلْ لَهُمْ ضَاعَ قَلْبِي فِي رِحَالِكُمْ  
فَمَا وَجَدْتُ سِوَى وَجْدِ أَكَايِدِهِ

ومن المعاني التي درج عليها الصوفية واستوحاها شعراء المولديات داخل سياق الحب المحمدي والشوق إلى البقاع المقدسة، الوعد بتعفير الخد في ثرى تلك الأرض المباركة، وتقبيل

(1) المصدر السابق، ص 66 - 167.

(2) المصدر نفسه، ص 227.



التراب الذي كان موطنًا لقدم الرسول (ﷺ) تَيْمُنًا وتبركا.

فهذا ابن زمرك يعد - إن تحققت الزيارة - بأن يُعْفَر في ذلك الثرى الخد والأجفان: (1)

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تُسَاعِدُنِي الْمُنَى      فَأَتُرِكَ أَهْلِي فِي رِضَاهُ وَجِرَانِي  
وَأُقْضِي لُبَائِاتِ الْفُؤَادِ بِأَنْ أَرَى      أَعْفَرَ خَدِّي فِي ثَرَاهُ وَأَجْفَانِي

وهذا أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي يكابد حر الحنين ووهيج الشوق فيتعهد أن لو تطاوعه الأمانى في بلوغ تلك الربوع ليقبلن مواطيء أقدام الرسول، ويسجد في ثراها الطاهر: (2)

وَكَمْ أَنَّةٌ لِي كُلَّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ      تَذُوبٌ عَلَيْهَا قِطْعَةٌ مِنْ فُؤَادِيَا  
حَنِينًا وَشَوْقًا لِلنَّبِيِّ مُحَمَّدٍ      فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَتَالُ الْأَمَانِيَا  
وَأُبْصِرُ رِنْعًا حَلَّهُ خَيْرُ مُرْسَلٍ      وَأَنْتُمْ فِي مِغْنَةٍ تِلْكَ الْمَوَاطِيَا  
وَأَسْجُدُ فِي التُّرْبِ الْمُقَدَّسِ سَجْدَةً      وَأَنْوِي بِهَا جَبْرًا لِمَا كُنْتُ سَاهِيَا

وبالإضافة إلى ما تقدم، فإن هناك ملمحا صوفيا آخر يسجل حضوره في القصيدة المولدية ولا يكاد يغيب عنها، إنه التوسل بالرسول واستشفاعه. فمكانة محمد (ﷺ) من الله تسمح له بالتدخل والتماس العفو. ذلك أنه أقرب الخلق إلى الحق. وهو المخصوص بالشفاعة يوم الحشر، لذا فهو الملجأ والملاذ لكل نفس تنشد الخلاص من ظلمة الجهل والخطيئة، وتتوق للمغفرة والمآل الحسن.

ومن النماذج التي تستجيب لهذا الملمح، قول ابن زمرك من نونيته الآتفة الذكر:

فَيَا مُوَلِّي الرَّحْمَى وَيَا مُذْهَبَ الْعَمَى      وَيَا مُنْجِدَ الْغَرْقَى وَيَا مُنْقِذَ الْعَانِي  
بَسَطْتُ يَدَ الْمُحْتَاجِ يَا خَيْرَ رَاحِمٍ      وَذَنْبِي الْجَانِي إِلَى مَوْقِفِ الْجَانِي  
وَسَيِلَتِي الْعُظْمَى شَفَاعَتُكَ الَّتِي      يَلُودُ بِهَا عَيْسَى وَمُوسَى بْنُ عِمْرَانَ  
فَأَنْتَ حَبِيبُ اللَّهِ خَائِمُ رُسُلِهِ      وَأَكْرَمُ مَخْصُوصِ بَرْزُلَى وَرِضْوَانِ (3)

فالرسول (ﷺ) هو صاحب الشفاعة، وهو أقرب مكانة إلى الله. ومثلما كان الواسطة في خلق العالم - كما يعتقد الصوفية - فسيكون الواسطة في التماس المغفرة والنجاة لكل من لاذ

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 495.

(2) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 190.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 495 - 496.

بجنابه الكريم. وهو وحده من يحظى بالاستجابة الإلهية .

وربما إلى هذا الاعتقاد يعزى شيوخ الرجاء اليقيني الذي يتخلل توسلات الشعراء، على النحو الذي نقرأه في قول يحيى بن خلدون :<sup>(1)</sup>

بِهِ خَتَمَ اللَّهُ الرَّسَالََةَ لِنُورِي      وَشَفَعَهُ فِيهِمْ لَدَى الْمَوْقِفِ الصُّغْبِ  
إِذَا التَّجُّ هَوُلُ الْحَشْرِ أَوْ جَلُّ خَطْبُهُ      فَأَحْمَدُ يُنْجِي الْخَلْقَ مِنْ ذَلِكَ الْخَطْبِ  
جِبْ يَا رَسُولَ اللَّهِ دَعْوَةَ مُرْتَجٍ      شَفَاعَتُكَ الْعُظْمَى تُجِيرُ مِنَ الذَّنْبِ

وقد يكون حسن ظن الشاعر بالرسول ومحبه له سبيلا إلى التوسل والاستجابة، كما في قول عبد العزيز بن أبي سلطان :<sup>(2)</sup>

أَرْجُوكَ يَا غَوْثَ الْأَنْامِ فَلَا تَدَعِ      بَابَ الرِّضَا دُونِي يُسَدُّ وَيُغْلَقُ  
حَاشَاكَ تَطَرُّدُ مَنْ أَتَاكَ مُؤَمَّلًا      فَلَأَنْتَ لِي مِنِّي أَحَنُّ وَأَرْفَقُ  
وَمَحَبَّتِي تَقْضِي بِأَنَّكَ مُنْقِذِي      مِمَّا أَخَافُ فَمَا بَغْيُكَ أَعْلَقُ

كما قد يكون حق الرجاء الذي ينتظره مادم الرسول من وراء مدحته مسوغا لهذه القناعة وهذا اليقين في حلول الاستجابة، خاصة إذا كان المدح صادرا عن صلب عاشق للذات المحمدية على حد تعبير ابن الخلوف في قوله :<sup>(3)</sup>

يَا شَفِيعًا فِي الْمَذْنِبِينَ إِذَا مَا      زَفَرَ الْهَوُلُ وَاسْتَعَرَّ اسْتِعَارًا  
كُنْ شَفِيعِي إِذَا دُعِيتُ لِعَرْضِ      هَوُلُهُ قَدْ أَشَابَ رَأْسَ الْعَذَارَى  
كُنْ مُجِيرِي إِذَا الْكَرِيمُ تَجَلَّى      بِإِثْقَامِ لِيُخْزِي الضُّجَارَا  
حَاشَ لِلَّهِ أَنْ تُخَيِّبَ صَبًّا      جَعَلَ الْمَدْحَ فِي عِلَاكَ شِعَارَا

فهذا الرجاء والتوسل والاستشفاع الذي نجده مبثوثا بكثرة في المولديات هو من المضامين التي تداولها الصوفية في أشعارهم، وهذا ما أكده صابر عبد الدايم في قوله: "وتسيطر شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام على مشاعر المتصوفين، وتتجسد هذه المشاعر في الاستنجاد برسول الله والتوسل به والتوسل من أهم مظاهر التصوف المعتدل".<sup>(4)</sup>

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 232.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 117.

(3) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقتين، ص 151.

(4) عبد الدايم صابر، الأدب الصوفي، واتجاهاته وخصائصه، ط2، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1404 هـ - 1984 م، ص

وهذا ما ذهب إليه أيضا علي حيدر، حيث يقول: "والتوسل والتضرع إلى الرسول (ﷺ) وطلب الشفاعة منه، من أهم التأثيرات الصوفية ... ففي محافل الذكر التي يقيمها المتصوفة يرددون عبارات التوسل والتضرع وطلب الشفاعة من الرسول الكريم".<sup>(1)</sup>

إلى هنا، يتضح مدى حضور العالم الصوفي في القصيدة المولدية، وهو حضور واسع، تجلى من خلال ملامح عديدة ومتنوعة تضمنتها النماذج التي سبق عرضها، والتي تكشف بحق عن التفات الشعراء إلى هذا التراث الثري الذي استوحوا منه من الملامح والأدوات ما غذى أساليبهم، وأمدهم برصيد هائل من المعاني والمضامين التي أثرت أشعارهم، وأمدتها بفيض من المشاعر المتأججة الحارة، لا سيما تلك التي تتصل بمواقف الوجد والهيام بالذات المحمدية، والشوق والتلهف لزيارة البقاع المقدسة التي تعد بديلا ومكافئا موضوعيا عن شخص الرسول (ﷺ)، لما يتحقق بينهما من الارتباط الذي قد يصل إلى حد التمازج والتداخل كما في تصور المسلمين .

وقد اتضح من خلال توظيف الشعراء للمفاهيم الصوفية أن نظرية النور المحمدي، أو الحقيقة المحمدية كانت أكثرها شيوعا في هذا الشعر. ولم ترد بمفهومها البسيط كما هو معروف لدى الصوفية من غير الفلاسفة الذين يعتقدون بالمصدر النوراني للنبي محمد، وهو عندهم نور انتقل في أصلاب طاهرة منذ آدم عليه السلام إلى أن ولد الرسول عليه الصلاة والسلام. وإنما وظفت الحقيقة المحمدية في هذا الشعر وفق التصور الصوفي الفلسفي المعقد الذي سبق شرحه بداية، فمحمد هو النور الذي أفاضه الله من ذاته على الذات المحمدية، فكان أول تجل للحق في صورة الخلق. وهو مصدر النبوات. وأن كل الأنبياء إنما هم صور متعددة لحقيقة واحدة هي الحقيقة المحمدية. وبالتالي، فهو أفضل الأنبياء، بل سيد الخلق والكون عامة. وأن العالم كله متعلق به رهين بوجوده. وهو بذلك، القطب والمحور الذي تدور حوله الدوائر، وهو آخر من يبعث، والواسطة بين الله والخلق. وغير ذلك من المعاني والتصورات التي أوقعت الشعراء - كما سبقت الإشارة - في مبالغات جنحت بهم إلى حد الإسراف والشطط أحيانا، بالكيفية التي جعلت بعضا منهم يبيحون لأنفسهم القول بأن الله ما كان يُعبد لولا وجود النبي محمد.

(1) حيدر علي، مدخل إلى دراسة التصوف، ص 152-153 .



## 2- السرد والتقرير

لعله قد اتضح من خلال الدراسة الموضوعاتية في الباب الأول، أن شعراء المولديات قد تعاملوا مع موضوعهم تعاملًا تاريخيًا. وهذا في الحقيقة ما وسم أسلوبهم بطابع السرد وأوقعهم في التقريرية والمباشرة، لا سيما في القسم المتعلق بالموضوع الرئيس الذي يتضمن مدح الرسول (ﷺ) وتعداد مناقبه وخصاله، والإشادة بمولده الكريم .

فهذا الفضاء من القصيدة، احتوى مادة تاريخية غنية بالأخبار والأحداث، وقد استدعاها الشعراء لأجل التسامي بالشخصية المحمدية، ومحاولة رسم صورة متعالية لهذه الشخصية، بحيث تجعل منها نموذجاً رفيعاً، يعلو على كل الخلق، بما في ذلك الأنبياء والرسول. واستهواهم من هذه المرجعية التاريخية - خاصة - ما يتصل بتلك المعجزات التي حظي بها الرسول (ﷺ) بتكريم من الله. بالإضافة إلى ذلك الرصيد الهائل الذي أضيف إلى الشخصية المحمدية بدافع أو بأخر، فشكّل مصدراً ثرياً أمدّ هؤلاء الشعراء بما يحتاجونه من مضامين وأفكار، غذّت كثيراً مضمونهم المدحي، وحققت لهم الغاية في التسامي بالذات المحمدية.

ولقد كان لهم في كتب السيرة النبوية، والتاريخ الإسلامي، والمغازي، والأحاديث، والتفاسير، مناهل ومضامٍ لا غنى لهم عنها في التزود بهذه المادة التاريخية. فهي المصادر التي عنيت بالتاريخ للسيرة النبوية العطرة، ورصد أهم الأحداث والأخبار التي لها صلة بشخص الرسول (ﷺ) .

غير أن ما يلاحظ على توظيف شعراء المولديات لهذا الرصيد التاريخي، هو الميل إلى السرد التاريخي المجرد. وأن القارئ لهذا الشعر يتحسس في هذا المجال بالذات نوعاً من الفتور العاطفي. كما يُسجّل ذلك الابتعاد عن الشعرية والاقتراب أكثر من دائرة النثر، لأن الشاعر يتحول في هذا الموقف إلى سارد لتلك الأحداث والمعجزات بأسلوب مباشر، يفقد حرارة العاطفة ودفق الشعور، ويتجرد من سحر الشعر وجمال الصياغة والتصوير. وهذا ما نقف عليه مثلاً في "ميمية" لسان الدين بن الخطيب، حيث يقول:

وَأَثْنَى عَلَيْهِ اللَّهُ بِالصَّدَقِ وَالْحَلِمِ  
أُولِي الْقَسَمَاتِ الْفُرِّ وَالْأَنْفِ الشَّمِ  
يَرُوحُونَ فِي غَيٍّ وَيَفْدُونَ فِي إِثْمِ  
وَسَاعَدَهُ الْإِسْعَادُ فِي سَالِفِ الْحُكْمِ

رَسُولٌ أَثْنَى حُكْمُ الْكِتَابِ بِمَدْحِهِ  
قَرِيعٌ صَمِيمٌ الْمَجْدُ فِي آلِ هَاشِمِ  
أَثْنَى رَحْمَةً وَالنَّاسُ فِي مَذَلِّهِمْ  
فَصَدَّقَ مَنْ قَادَتْهُ سَابِقَةُ الْهُدَى

وَصَدُّ عَنِ الْآيَاتِ مَنْ سَبَقَتْ لَهُ  
وَأَعْجَزَ مَنْ أَعْمَى الضَّلَالُ يَقِينُهُ  
فَرَوَى تُهَامَ الْجَيْشِ مِنْهُ بِالْمُلِ  
وَلَمَّا دَعَا بِالْبَذْرِ شَقَّ لِحِينَهُ  
وَكَلَّمَهُ ضَبُّ الْفَلَاةِ مُحَاطِبًا  
وَخَاطَبَهُ الصُّخْرُ الْجَمَادُ مُحَدِّثًا

إلى أن يقول:

وَلَمْ تَشْكُ قِلَّ الْحَمْلِ أَمِنَّةَ الرِّضَا  
وَلَيْلَةَ الْمِيلَادِ مِنْهُ بَدَتْ لَهَا  
وَبَشَّرَهَا الْأَمْلاكُ أَنْ وَلِيدَهَا  
إِلَى أَنْ فَرَى اللَّيْلُ مِنْ نُورِ وَجْهِهِ  
فَحَرَّتْ لَهُ الْأَصْنَامُ صِرْعَى وَزُلْزَلَتْ  
فَرَامِ اسْتِرَاقِ السَّمْعِ رَالِدُ غَائِبِ  
وَإِيوَانُ كَسْرَى أَسْرَعَتْ شَرْفَاتُهُ  
وَإِخْبَرُ شِقِّ أَنْ فِي الْأَرْضِ عِنْدَهَا  
رَسُولٌ مِنَ الرَّحْمَنِ يَدْعُو إِلَى الْهُدَى

شَقَاوُثُهُ فِي سَابِقِ الْقَدْرِ الْحُثْمِ  
عَمَى قَدْ تَحَدَّى مِنْ مَعَاقِرَةِ الْعَقَمِ  
جَرَى الْمَاءُ فِي اثْنَالِهَا سَالِغِ الطَّعَمِ  
وَأَقْبَلَ مِنْهُ الشَّقُّ يَهْوَى إِلَى الْكَمِ  
وَمُسْتَفْهِمًا فِي الْقَوْلِ تَكْلِيمَ ذِي فَهْمِ  
وَحَذَرُهُ مَا فِي الدَّرَاعِ مِنَ السُّمِّ<sup>(1)</sup>

وَلَا ذُهِبَتْ مِنْهُ بِكَزْبٍ وَلَا غَمِ  
شَوَاهِدُ لَمْ تَخْطُرَ لِنَفْسٍ وَلَا عَلَى وَهْمِ  
إِمَامُ النَّبِيِّينَ الْكَرَامِ أُولَى الْعَزَمِ  
كَمَا شَفَّ سُحْبٌ عَنْ سَنَا قَمَرِئِمِ  
بِمَكْتَبِهَا اجْتَرَامُ أَجْبَالِهَا الشُّمِ  
مِنَ الْجَنِّ فَانْقَضَتْ لَهُ شُهْبُ الرُّجَمِ  
وَقَدْ عَايَنْتُ مَا عَايَنْتُهُ إِلَى الْهَدَمِ  
طُلُوعِ نَبِيِّ طَاهِرِ الْأَبِ وَالْأُمِ  
وَيَدْعُو إِلَى دَارِ السَّلَامَةِ وَالسَّلَمِ

فقد استعرض الشاعر عبر هذا السرد المطول استعراضاً مباشراً لمجموعة من المعجزات والأخبار التي تناقلتها كتب السيرة، ومنها: خروج الماء من أصابعه (ﷺ)، ومعجزة انشقاق البدر ودنوه من الأرض، وتكليم الحيوان والجماد للرسول (ﷺ). وحادثة قذف الجن بالشهب، وتضعض إيوان كسرى يوم الولادة. وعن الإشارات التاريخية، حدثنا الشاعر عن أصل محمد (ﷺ) الهاشمي، والمخ إلى فترة مظلمة من حياة البشر، يعمرها الإثم، ويظللها الظلم والطغيان. كما أحالنا على حقيقة تاريخية تتعلق بسهولة الحمل والولادة، بحيث لم تشك آمنة والددة الرسول من المتاعب شيئا. وأشار كذلك إلى بشارة النبوة التي حملها الملائكة لآمنة عقب الوضع، وما كان أيضا من إخبار الكهنة، ومنهم شقُّ بهذه النبوءة.

(1) ابن الخطيب لسان الدين/ الديوان/ ص 576-577.

فقد تحول الشاعر عبر هذه الأبيات إلى سارد للأخبار والأحداث، بأسلوب تقريرى مباشر، دون أن يسعى إلى صياغتها صياغة شعرية تحمل نكهة الشعر وجماله، وترشح بحرارة العاطفة وفيض الشعور.

وعلى شاكلته، كان ابن الخلوف في مولديته الرائية، حيث استعرض تلك الأحداث والأخبار بطريقة عارية من جماليات الصياغة الشعرية. من ذلك قوله: <sup>(1)</sup>

رَسُولٌ جَاءَنَا بِكِتَابٍ حَقٍّ      فَأَنْقَذَنَا بِهِ بَعْدَ الْإِسَارِ  
وَأَنْبَأَ عَنْ غُيُوبٍ لَيْسَ تُدْرَى      إِلَى قَدْ ذَرَاهَا كُلُّ دَارِي

ثم يسترسل في تعداد المعجزات، راصدا فحسب، لا مستثمرا لهذا التوظيف بما يثري المعنى، أو يُفجّر دلالات وأبعاداً جديدة. فيقول: <sup>(2)</sup>

وَأَخْمَدَ نَارَهُمْ بَعْدَ اشْتِعَالِ      وَحَنُّ الْجَدْعُ مِنْ شَوْقٍ إِلَيْهِ  
وَوَقَّتَهُ الْغَمَامَةُ حَرَقِيظٍ      وَشُقُّ لَأَجْلِهِ بِدَرُّ الدِّيَاجِي  
وَوَادَّتْهُ الْغَزَالَةُ أَنْ أَجْرَنِي      وَأَطْلَقَهَا فَوَلَّتْ ثُمَّ عَادَتْ

فالمقطوعة في صياغتها أقرب إلى النثرية منها إلى الشعرية، بحيث يبدو للقارئ وكأنه يطالع جانبا من حياة الرسول (ﷺ) في أحد كتب السيرة.

ونلتقي بمثل هذه الصياغة في مولدية أخرى لابن الخلوف، حيث يعتمد إلى سرد الأحداث والأخبار المتعلقة بالسيرة الجهادية للرسول (ﷺ)، فيقول: <sup>(3)</sup>

رَمَى الْبُغَاةَ بِسَهْمٍ اللَّهُ مُعْتَصِمًا      بِحَبْلِهِ فَأَصَابَ الرَّأْسَ وَالْقَدَمَا  
وَقَادَ جَيْشًا عَظِيمًا لَوْ رَمَى جَبَلًا      بِيَدِهِ انْهَزَ بَعْدَ الْأَيْدِ وَانْهَدَمَا  
فَسَلَ حُنَيْنًا، وَسَلَّ بَدْرًا، وَسَلَّ أَحَدًا      تَجْدُهُمَا مَا لِأَخْزَابِ الْعَدَا هَزَمَا  
أَمَاطَ جَهْلَ أَبِي جَهْلٍ بِمَجْهَلَةٍ      قَدْ شَيَّبَتْ شَيْبَةً إِذَا أَرْضِعَ النُّقْمَا

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 28.

(2) المصدر نفسه، ص 28-29.

(3) المصدر نفسه، ص 61.



وَعَاقِبَتِ عَقْبَةَ إِذْ زَلُّ وَاجْتَرَمَا  
وَعَاقِبَتِ عُتْبَةَ إِذْ جَاوَزَ الْحَدَّ مَا

وَوَلَدَتْ لِلْوَلِيدِ الْخَزْيِ حِينَ طَغَى  
وَيَمُمَتْ بِمَخَازِيهَا أَمِيَّتَهُم

وبالإضافة إلى حضور السرد في مقام المدح النبوي والإشادة بسيرته العطرة، فإن مدح السلطان في القسم الأخير من المولدية، يعد أيضاً مجالا مناسباً لاستخدام هذه الأداة الأسلوبية؛ حيث يعمد الشاعر إلى الإخبار عن سيرة السلطان الحربية، ورصد أخلاقه وصفاته في علاقته مع الرعية، وإدارة شؤون البلاد. وهذا ما نقف عليه في مولدية الشاعر أبي القاسم العزفي، التي رفعها إلى السلطان أبي سالم المريني، وجاء منها قوله مُعْلِيًا من شأنه، مخبراً عن أفضاله وخصاله: (1)

تَرْفَعُ قَدْرًا جَلِيلًا  
وَمِنْ كَرَمِ الْخَيْمِ مَجْدًا أَثِيلًا  
أَلَا أَيْدِ اللَّهِ ذَاكَ السُّلَيْلَا  
عَطَا جَزِيلًا وَيَرَأُ حَفِيلًا  
وَعَمُّ الْبَسِيطَةِ عَرْضًا وَطُولًا  
فَلَمْ يَكُ بِالْوَعْدِ يَوْمًا مَطُولًا  
يُكْثِرُ فِي الْمُلْكِ قَالًا وَقِيلًا  
وَكَانَ بِعُزْفِ الْأَيَادِي كَفِيلًا

هُوَ الْمُسْتَعِينُ أَبُو سَالِمٍ مَلِيكُ  
وَحَازَ مِنَ الصَّيْتِ ذِكْرًا أَثِيرًا  
سَلِيلٌ عَلَى غَمَامِ النَّدَى  
فَتَى أَوْسَعَ النَّاسَ مِنْ جُودِهِ  
وَقَدْ شَاعَ عَنْهُ جَمِيلُ الثَّنَا  
وَمَا مِنْ بِالْوَعْدِ إِلَّا وَفَى  
وَلَا فِي عِلَالِهِ مُقَالٍ لِمَنْ  
تَفَرَّدَ بِالْفَضْلِ فِي عَصْرِهِ

ويواصل بعد هذا سرد جوانب من سيرته السياسية والحربية، فيقول:

فَلَا يُظْلَمُ النَّاسُ فِيهَا فَتِيلًا  
بَهَا عَادَ جَمْعُ الْأَعَادِي قَلِيلًا  
حُسَامًا لِيُسْمَعَ فِيهَا صَلِيلًا  
لِحَسَنِ أُمُورِ الْمُتَاوِي صَقِيلًا  
سَيَاخُذُهُ اللَّهُ اخْنَدًا وَبِيلًا  
وَنُوءُهُ مَنْ كَانَ مِنْهُمْ ذَلِيلًا  
حِمَاهُ مِنَ الْقَاصِدِينَ الدَّخِيلًا  
مَنْهَجُ الْفَضْلِ قَصْدًا جَمِيلًا

وَكَفَّ أَكْفُ التَّعْدِي بِهَا  
أَتَانَا إِلَى الْغَرَبِ فِي شُوكَةٍ  
وَفَوْقَ رُؤُوسِ الطُّغَاةِ انْتَضَى  
وَجَرَّدَ مِنْ عَزَمِهِ مُرْهَقًا  
وَكُلَّ كَفُورٍ مُعَادٍ لَهُ  
أَعَزُّ الْخَلَائِقِ لِمَا وَلِي  
وَرَأَى لِمَنْ جَاءَهُ دَاخِلًا  
فَكَانَ بِأَفْعَالِهِ قَصْدُهُ إِلَى

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 16.

وَصَحَّ انْتِمَاشُ الْمُعَالِي بِهِ      وَقَدْ كَانَ شَخْصُ الْمُعَالِي عَلِيًّا<sup>(1)</sup>

فهذا تاريخ وإخبار عن السلطان المريني أبي سالم، ورصد لجوانب من سيرته وصفاته في قالب سردي مجرد، وكاننا نقرأ قطعة نثرية تؤرخ لهذا الحاكم وتترجم لحياته .

ومن أمثلة هذا الملمح الأسلوب ما يتجسد في قول الشاعر أبي عبد الله بن أبي جمعة التلليسي في الملك الزياني أبي حمو موسى الثاني، من مولديته "البائية":

مَنْ لَمْ يَزَلْ مُنْذُ كَانَ طِفْلاً	ذَا هُمَّةٌ تُذْرِكُ الْكَوَاكِبَ
كَرَأَتْ عَيْنِيهِ فِي الْأَعَادِي	تُغْنِي عَنِ السُّمْرِ الْقَوَاضِي
إِنْ بَاشَرَ الْحَرْبَ فِي قِتَالٍ	هَبَيْتُهُ تَهْزِمُ الْمَوَاضِي
وَجَيْشُهُ لَا يَمُورُ إِلَّا	كَانَ عَلَى الْمَارِقِينَ غَالِبَ
بِلَادَهُ قَدْ حَمَى جَمَاهَا	فَلَا عَدُوٌّ لَهَا يُقَارِبُ
كُنَّا سَمْعَنَا بِهِ وَكَانَتْ	أَبْصَارُنَا نَحْوَهُ تُرَاقِبُ
عَادَ بِهِ الْمُلْكُ فِي قَرَارٍ	وَابْتَزَّهُ مِنْ يَدِ الْغَوَاصِبِ
لَهُ تَدِينُ الْبِلَادُ طُورًا	فَلَا مَنَاصُ وَلَا مَنَاصِبِ
وَالْقَرْبُ لَوَأْمُهُ لِأَضْحَى	فَبِمَنْ بِهِ تَنْدُبُ النَّوَادِبِ
لَكُنْهُ عَفَا عَنْهُ حُلْمًا	إِذْ كُلُّ مَنْ فِيهِ عَنْهُ تَأْتِبِ <sup>(2)</sup>

حيث ركز التلليسي على السيرة الحربية والسياسية للملك الزياني، فأشار إلى حنكته ودهائه، حزمه وصلابته، بأسه وإقدامه، بحيث اجتمعت في شخصه صفات كبار القادة. وهو ما مكّنه من توفير الحماية، وتحصين الحدود، وقمع الطامعين، بعد أن استعاد<sup>(3)</sup> ملك أجداده الضائع، ووفر له أسباب الاستقرار والقوة .

على أنه اعتمد أسلوب السرد والإخبار المجرد في التعامل مع هذه المادة التاريخية، فنأى بذلك عن خصوصيات الصياغة الشعرية، واقترب أكثر من النثرية والمباشرة، مما أفقد هذه الأبيات سحر الشعر ورونقه وجماله.

(1) المصدر السابق، ص 16-17.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 74.

(3) كان ذلك سنة (760 هـ)، حيث تمكن أبو حمو موسى الثاني من إخراج القوات المرينية من حاضرة تلمسان، ودخلها بقواته في هذا التاريخ، مجددًا بذلك عهد الدولة الزيانية. ينظر: حاجيات عبد الحميد، أبو حمو موسى الزياني - حياته وآثاره، ص 88-

وإذا كانت هذه النماذج المتقدمة قد كشفت عن سيطرة الطابع السردى التقريرى على أسلوب الشعراء في صياغتهم للمادة التاريخية، فإن هناك نماذج أخرى تؤكد حضور الأسلوب القصصى إلى جانب السرد المباشر.

ومن النماذج التي استوعبت هذه المزاوجة بين الأسلوبين، ما جاء في مولدية الشاعر إسماعيل ابن الأحمر، حيث يقول :<sup>(1)</sup>

وَأَبْدَى مِنْ الْآيَاتِ مَا بَهَرَتْ ، وَمَا	تَرَدَّدَ مِنْهَا فِي الْبَرَائِيا اشتهارها
فَعَنْ لَيْلَةِ الْاِثْنَيْنِ حَدَّثَ بِفَضْلِهَا	فَقَدْ فَاضَ عَنْ فَضْلِ الشَّعَارِدِئَارِها
بِمَوْلِدِهِ فِي صُبْحِهَا وَظُهُورِهِ	مَوَاهِبُ رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّ اخْتِيَارِها
وَقَدْ اشْرَقَتْ عَنْهَا بِبُصْرَى قُصُورِها	وَاضَحَتْ مَضِيئَاتُ أُثِيرِ اسْتِئَارِها

ويتابع سرده لعدد من المعجزات، بهذه المباشرة والتقريرية، إلى أن يتحول بعد أبيات لنقل وقائع تاريخية بأسلوب أقرب إلى القصّ منه إلى السرد المجرد، فيقول :<sup>(2)</sup>

وَبَيَّئُهُ الْكُفَّارُ وَهُوَ مُنَوِّمٌ	فَخَابَتْ مَكِيدَاتُ أَشْيَنْ شَنَارِها
وَقَامَ عَلَيَّ فِي فِرَاشِ نَيْيِهِ	يُفْدِيهِ بِالنَّفْسِ النَّفِيسِ انْتِصَارِها
وَمَرَّرَ سَوْءَ اللَّهِ لِلْفَارِ فَاخْتَفَى	عَنِ الْأَعْيُنِ الرُّمْدِ الْهَزَالِ اَزْوَارِها
وَأَبْدَتْ بِهِ مِنْ حُوكِهَا عَنْكُبُوثُها	نَسَائِجُ لِّلْمَخْتَارِ سِيْقِ اسْتِئَارِها
فَجَاءَ وَقَدْ جَدَّ السُّرَى بِسُرَاقَةِ	لَهُ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ كَانَ اِدْخَارِها
وَتِلْكَ الَّتِي أَبْدَتْ عَجَائِبَ طَرْفِها	سِيَّاقًا بَارِضٍ قَدْ أُثِيرَ غِبَارِها
غَدَاةَ جَرَى إِثْرَ الرُّسُولِ فَأَدْخَلَتْ	بِهَا مِنْهُ أَقْدَاحُ أَطْيَعِ انْتِمَارِها
وَفِي قَبْضَةِ الرُّمْلِ الَّتِي قَدْ رَمَى بِهَا	فَعَمَّ جُمُوعُ الْمُشْرِكِينَ اقْتِدَارِها

فقد أتى الشاعر في هذه القصيدة على ذكر تلك المعجزات التي صاحبت الولادة أولا، وكانت بمثابة الإرهاصات الأولى لنبوّة محمد (ﷺ). ومنها: الإشارة إلى نور النبوة الذي تلالأ في الأفق لحظة الولادة فأضاء قصور بصرى بأرض الشام، وانطفأ نار المجوس المقدسة، وتضعض إيوان كسرى وتصدع شرفاته. ثم راح يتتبع المعجزات والإشارات التاريخية الأخرى التي سبقت البعثة والتي تزامنت معها، فاستحضر منها: تسبيح الحصى في كف الرسول (ﷺ)، وانشقاق القمر، وطواعيه الشجر واثمارها بأمره، وتدفق الماء من أنامله.

(1) ابن الأحمر، نثر لرائد الجمان، ص 379.

(2) المرجع نفسه، ص 380.



والى جانب هذا، عرّج الشاعر على ذكر وقائع واحداث تاريخية، وهنا نجده يضيف على أسلوبه السردى طابعا قصصيا، حيث حدثنا عن تلك المكيدة التي دبرها زعماء قريش لقتل الرسول (ﷺ)، ليفديه بنفسه ويخيب نواياهم ويحبط مساعاهم. وكيف ان الرسول (ﷺ) خرج في تلك الليلة امام المتريصين به من الكفار، دون أن تدركه عيونهم، فقد اغشاهم الله وجعلهم لا يبصرون. فأوى بعد ذلك إلى غار ثور بصحبة أبي بكر الصديق. وعند هذا المشهد يستدعي الشاعر معجزة الحمامة والعنكبوت التي ارادها الله أن تكون علامة تضليل لكفار قريش. كما استحضر حادثة سُرقة، وقد راح يتعقب آثار الرسول حتى ينال منه ويفوز بالجائزة التي وعدت بها قريش. وكيف أن المحاولة باءت بخزي وفشل، وانتهت بسراقة إلى طلب النجاة والأمان لنفسه.

وما يمكن ملاحظته، هو أن الشاعر حين يعمد إلى سرد الحقائق والأحداث التاريخية، يضيف على أسلوبه طابعا قصصيا لا يخلو من حبكة فنية. وعلى العكس من ذلك، نجده يكتفي بالسرد المجرد والإخبار المباشر عند رصده للمعجزات .

ويتجسد الأسلوب القصصي أكثر مع الشاعر ابن الخلف، خاصة في المضمون المتعلق بحادثة الإسراء والمعراج، ذلك أنه أكثر الشعراء عناية بتتبع تفاصيل هذه الرحلة المقدسة، التي كانت انطلاقتها من المسجد الحرام بمكة، وانتهت به إلى أعلى مقام، إلى حيث عرش الرحمن. وهو حريص أيضا على توظيف عنصر الحوار، والذي يعد من أهم مقومات القصص. وعادة ما يُديره، بين الحق تبارك وتعالى ورسوله الكريم محمد (ﷺ)، وكذا جبريل. ومن أهم النماذج التي تستجيب لهذه الظاهرة الأسلوبية قوله:

فِي مَوْكِبٍ تَابَعَ الْإِجْلَالَ وَالنَّعْمَا  
بِالْثَّلَجِ ثُمَّ بِهَا قَدْ أَوْدَعَ الْحِكْمَا  
فَوَادُو بِيدِ بَيْضَاءَ فَالْتَأَمَا  
جَمِيعَ أُمْتِهِ لِاجْتِنَازِهِمْ عِظَمَا  
كَيْمَا يُرَفِّقَهُ مَرْقَى قَدْ زَكَا وَسَمَا  
الرُّوحُ الْأَمِينُ: أَنْبَأَ وَاسْكُنْ بُتَفَتْنِمَا  
وَمَا امْتَنَطَاكَ فَتَى إِلَّا بِهِ كَرَمَا  
وَانْقَادَ مُسْتَسْلِمًا لِلْخَيْرِ مُفْتَنِمَا  
حَرَمَ الْبَيْتِ الْمُقَدَّسِ حَاكَ كُلَّ سَمَا  
فِي مَحْفَلٍ لَمْ يَكُنْ إِلَّا لَهُ رُسَمَا

أَسْرَى بِهِ لَيْلَةَ الْإِسْرَا خَالِقُهُ  
وَشَقَّ جِبْرِيلُ اخْشَاهُ وَطَهَّرَهَا  
وَيَعْدَمَا شَقَّهُ جِبْرِيلُ مَرُّ عَلَى  
وَقَالَ: زِنْهُ، وَلَكِنْ لَوْ وَزَنْتَ بِهِ  
وَقَامَ جِبْرِيلُ يَقْتَادُ الْبُرَاقَ لَهُ  
فَعِنْدَمَا اسْتَنْصَبَ الْمَيْمُونُ قَالَ لَهُ  
مَاذَا الَّذِي بِحَبِيبِ اللَّهِ تَفْعَلُهُ  
فَارْقَضْ مُحْتَشِمًا مِنْ فِعْلِهِ عِرْقَا  
وَسَارَ مِنْ حَرَمِ الْبَطْحَاءِ إِلَى  
وَأُمٍّ بِالرُّسُلِ وَالْأَمَلَاكِ قَاطِبَةً

وَسَارَ يَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطَّبَاقَ إِلَى  
هَذَا مَقَامِي ، وَمَالِي لِلْمَسِيرِ يَدُ  
سِرْ فِي أَمَانٍ، فَإِنَّ الْحُجْبَ قَدْ رُفِعَتْ  
فَسَارَ مُنْتَصِبًا وَالنُّورُ يَرْفَعُهُ  
فَقِيلَ جُرْدُونَ رَوْعٍ يَا حَبِيبُ وَدُسْ

إلى أن يقول :

أَنْ قَالَ جِبْرِيلُ: سِرْ يَا مَنْ زَكَا هِمَامًا  
وَلَا أَجَاوِزُهُ يَا مُصْطَفَى قَدَمًا  
كَيْمَا تَرَى الْحَقَّ يَا خَيْرَ الْوَرَى شَيْمًا  
حَتَّى عَلَا الرُّفْرَفَ الْأَعْلَى كَمَا احْتَكَمًا  
بِنَعْلِكَ الْبُسْطَ وَاشْهَدْ فَضْلِي الْعِمَامَا

بَأَنْتَ عَبْدِي، فَسُدْ مَنْ سَادَ وَاعْتَصِمَا<sup>(1)</sup>

أَوْحَى إِلَيْهِ بِمَا أَوْحَى وَخَاطَبَهُ

وبهذا تستكمل حادثة الإسراء والمعراج مضمونها. وقد صاغه الشاعر في قالب قصصي يكاد يستوي في كل مقومات القصة، فهناك تحديد للحيّز المكاني والزمني: فالمكان هو الفضاء الممتد من المسجد الحرام بمكة إلى المسجد الأقصى بالقدس بالنسبة لرحلة الإسراء. ومنه تبدأ رحلة المعراج التي يجتاز خلالها الرسول (ﷺ) السماوات العلا إلا أن ينتهي إلى سدرة المنتهى .

أما الزمان، فهو ليل الإسراء والمعراج، حيث بدأت أحداث القصة ليلا وانتهت قبل أن يتبدد ظلامه.

وداخل هذا الإطار الزمكاني تدور الأحداث، وهي تتلخص في اتصال الملك جبريل بالرسول وهو نائم، وإطلاعه بأمر الرحلة، ثم خروجه (ﷺ) رفقة جبريل ممطيا البراق، حيث أسري به إلى المسجد الأقصى بالقدس. وهناك التقى بأنبياء الله ورسله، فأمهم وصلى بهم ركعتين. لتبدأ بعد ذلك أحداث المعراج، وكيف أنه (ﷺ) كان يُسْتَقْبَلُ في كل سماء بالترحيب والتهليل، إلى أن بلغ السماء الدنيا. وعندها تخلف عنه جبريل ليحظى وحده بشرف المحطة الأخيرة من تلك الرحلة، أين رُفِعَتْ له الحجب ليُمَثِّلَ أمام الحضرة الإلهية.

أما شخصيات هذه القصة كما وردت في نموذج ابن الخلوف، فتتمثل في: الذات الإلهية، وشخص الرسول (ﷺ)، والملك جبريل، وكافة الأنبياء والرسل.

وقد أدار الشاعر الحوار بين الملك جبريل والرسول (ﷺ)، أعقبته مخاطبة جبريل للبراق، ثم دعوته للنبي محمد عند المعراج كي يجتاز الحجب بمفرده إلى حيث عرش الرحمن. لينتهي الحوار بعد ذلك إلى الحق تبارك وتعالى والرسول (ﷺ) بما أوحى إليه في تلك الليلة، حيث تَلَقَّى عنه مباشرة دون واسطة.

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 52-53.



وعلى هذه الصورة يتجسد الأسلوب القصصي بشكل واضح في صياغته لحادثة الإسراء والمعراج.

وبالإضافة إلى هذا، فإننا نلتقي أيضا مع الأسلوب القصصي لدى ابن الخلوف، وفي القصيدة ذاتها، وذلك في المشهد الذي يستعرض حالة الخلق يوم الحشر، وهم يبحثون عن شفيع يتوسلون به عند الخالق، حيث تبدأ رحلتهم - وهم يعانون هَوْل ذلك الموقف العسير - بالتماس الشفاعة لدى أنبياء الله ورسله، لكنهم جميعا يعتذرون، وكان كل رسول يوجههم إلى غيره، حتى انتهت بهم رحلة الاستشفاع إلى المخصوص بالشفاعة محمد (ﷺ). يقول ابن الخلوف بخصوص هذا المشهد:

هُوَ الشَّفِيعُ إِذَا ضَجَّ الْأَنَامُ وَلَمْ  
تُؤْمَهُ الْخَلْقُ طَرًّا لَا يُذِيقُ بِهِ  
وَكُلُّ شَخْصٍ يَنَادِي يَا مُحَمَّدُ سَلْ  
أَنْتَ الْمُشَفَّعُ فِي الْعِبَادِ فَقَدْ  
فَعِنْدَ ذَاكَ يَقُولُ الْهَاشِمِيُّ: نَعَمْ  
لَا تَجْزَعُوا إِنْ رَيِّي الْيَوْمَ رَحْمَتُهُ  
وَيَنْهَضُ الْمُصْطَفَى مِنْ حِينِهِ عَجَلًا  
يَأْتِي وَيَسْجُدُ تَحْتَ الْعَرْشِ مُبْتَهِلًا  
وَيَحْمَدُنَّهُ بِمَا لَمْ يَحْمَدْنَاهُ بِهِ  
فَعِنْدَ ذَاكَ يُنَادِي يَا مُحَمَّدُ قُمْ  
فَالْيَوْمَ يَوْمُكَ قُلْ مَا شِئْتَ اسْمَعُهُ

يَلْقُوا سِوَاهُ شَفِيعًا يَكْشِفُ الْقَمَمَا  
مِنْ هَوْلِ يَوْمِ عَبُوسِ شَيْبِ اللَّمَمَا  
مَوْلَاكَ فِي أَمْرِنَا فَالْأَمْرُ قَدْ عَظُمَا  
طَالَ الْوُقُوفُ وَشَبَّ الْهَوْلُ وَاضْطَرَمَا  
أَنَا لَهَا بُوْهي لِي مَخْبُوءَةٌ كَرَمَا  
تَعْمُ كُلُّ أَمْرِي لَمْ يَعْبُدِ الصَّنَمَا  
لِلْحَقِّ مَوْلَى الْمَوَالِي الْأَحْكَمِ الْحُكَمَا  
بِمَا حَوَى مِنْ أَسَامِي أَحْلَمِ الْحُلَمَا  
سِوَاهُ فِي مَوْقِفِ الْحَمْدِ الَّذِي ارْتَسَمَا  
وَارْكَبَ جَوَادِ الْمَعَالِي وَانْشَرِ الْعَلَمَا  
وَاشْفَعْ تُشَفِّعْ نَوْسَلْ تُفْطِ الرِّضَا الْحَمِيمَا

أَنْتَ الشَّفِيعُ الْوَجِيهُ الْمُرْتَضَى وَأَنَا الْبَارِي الرَّؤُوفُ الرَّحِيمُ الْأَكْرَمُ الْكَرَمَا<sup>(1)</sup>

فقد استعرض هذا المضمون بأسلوب قصصي شيق، غني بالحوار. وهو حوار دار أولا بين الخلق والرسول (ﷺ)، وقد لاذوا به سائلين إياه الشفاعة، بعد أن اشتد بهم الكرب وطال بهم الوقوف والانتظار. ثم استجابة الرسول لهم، حيث توجه إليهم مطمئنا مهدئا من روعهم، واعدًا بالشفاعة لكل من آمن بريته ولم يشرك به أحدا. ليتحول الحوار بعد ذلك إلى مستوى آخر، فيدور بين النبي (ﷺ) والحق جل شأنه، حينما يتوجه إلى خالق الخلق ملتمسا لأمة الرحمة

(1) المصدر السابق، ص 57-58.



والمغفرة والشفاعة. فيناديه الله مجيباً دعوته مُمَكِّنًا إياه من حق الشفاعة، واعدًا برحمته التي وسعت كل شيء.

وبهذا نقف على ملمح بارز في أسلوب النص المولدي. فقد أكدت النماذج المتقدمة حضور الطابع السردى التقريرى المباشر بشكل يكاد يكون طاغياً في بعض أجزاء القصيدة المولدية، وهي تلك التي تضمنت سيرة الرسول (ﷺ)، أو سيرة السلطان الحاكم. وذلك بالكيفية التي تجرد تلك المقاطع - أحياناً - من شعريتها وتقترب بها أكثر من دائرة النثرية.

على أن الأسلوب السردى قد ينعقد أحياناً من أسر المباشرة والنثرية ليكتسي طابعاً قصصياً شيقاً يُخَلِّصُه من رقابة السرد المجرد، ويمنحه طاقات تعبيرية ثرية ومتنوعة تحفظ للشعر سحره وفنائه. ومع ذلك يظل الإيقاع السردى التقريرى المباشر هو المسيطر في صياغة النص المولدي.

### 3- التكرار

التكرار ظاهرة أسلوبية يوظفها الشعراء لأغراض بلاغية موسيقية في آن. وما يهنا الحديث عنه في هذا الموضع من الدراسة، هو التكرار في علاقته بتشكيل المعنى. إذ لا يخفى دوره الإيجابى في تقوية المعنى وتأكيده إن أحسن استخداماً.

وفي الشعر المولدى نقف على هذه الظاهرة بشكل بارز، لما وجد الشعراء في هذه الأداة من أهمية في صياغة المعنى المدحى، باعتباره موضوعاً يميل أكثر إلى الإيقاع الخطابى الذى يستدعى ضرورة لتوظيف أسلوب التكرار. وإلى هذا أشار عبد الله الطيب المجدوب في قوله: "قد يسلك الشاعر في المدح والفخر مسلك الخطابة، وذلك بتعداد الصفات وتفخيمها. وعندئذ يعتمد إلى مزيج من التكرار الترنمى والتكرار الملحوظ" (1).

وهذا ما جعله يصطلح على تسمية هذا التكرار بالتكرار الخطابى. ويرى أن ما وُظِّف منه لتقوية المعنى، على نوعين: ملفوظ، وملحوظ: " فالملفوظ ما ألح فيه الشاعر على استعمال كلمة بعينها، أو كلمة مقاربة لها في الاشتقاق. والملحوظ ما استعمل فيه الشاعر كلمات مترادفة ومتشابهة المعاني " (2).

(1) المجدوب عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، دار الفكر، 1970، ج2، ص 546.

(2) المرجع نفسه، ص 559.

وأيًا كان نوع هذا التكرار، فإن الغرض منه، هو الإلحاح في طلب معنى معين، أو التركيز على فكرة ما، أو صفة في الممدوح مثلا، ومحاولة إبرازها وتأكيداها.

أما الأمثلة عن هذه الظاهرة في الشعر المولدي، فهي من الكثرة بحيث لا يسعها المقام، وهو ما يقتضي الوقوف عند أهم النماذج، مع مراعاة ما تمثله من أنواع التكرار في قسميه: اللفظي والمعنوي.

ومن مظاهر التكرار اللفظي أو الملفوظ في النص المولدي، الحرص على تكرار الاسم. وقد تطرق ابن رشيق لهذا النوع، وعدّد الأغراض والسياقات التي يُستحبُّ فيها إيراده. وذكر منها، استحسان تكرار الاسم: "على جهة التشويق والاستعذاب إذا كان في تغزلٍ أو نسيب".<sup>(1)</sup>

ونمثل لهذا الجانب بقول الشاعر أحمد بن عبد المنان الأنصاري في صدر مولديته "العينية" متغزلا: <sup>(2)</sup>

دِيَارُ سَلْمَى سَقَاهَا مِنْ دِيَارِ هَوَى	مِنْ صَيِّبِ الْغَيْثِ: هَامِيهِ وَهَامِعُهُ
وَدَارُ سَلْمَى بِجَزَعَاءِ الْجَمَى كَثْبٌ	وَمَوْزِدُ الْوَصْلِ لَمْ تُحْظَرْ مَشَارِعُهُ
لَعَمْرُ سَلْمَى لَقَدْ بَانَتْ وَمَا تَرَكَتْ	سَوَى جَوَى يَسْنَعُ الْأَضْلَاعَ سَافِعُهُ
وَأَنْ سَلْمَى لَظَنِّي فِي النُّفَارِ وَفِي	طُرُقِ الْمَلَامَةِ قَدْ أَعْيَتْ مَنَازِعُهُ

ففي البيتين، الأول والثاني تكرار لكلمة "ديار" وقد جاءت مقرونة باسم الحبيبة "سلمى"، وفي ذلك ما يعكس شوق الشاعر وحنينه إلى تلك الديار، أو بالأحرى إلى الحبيبة، لأن الديار هنا تصوير بديلا عنها وتجلٍّ آخر لها. أما الاسم "سلمى". فتكرر أربع مرات عبر هذه الأبيات ليجعل منه الشاعر المحور والمدار الذي يدور حوله المعنى ويصُبُّ فيه، ففي البيت الأول دعاء للحبيبة بالحياة والنماء، وفي البيت الثاني ثَمَنُ لوصالها، وفي الثالث حرقه لفراقها، وفي الرابع شكوى من سلمى وهجرها ونفارها. وبذلك، تغدو "سلمى" بؤرة الشوق ومركز التأثير. ولأجل هذا، يردد الشاعر الاسم ما تأتَّى له ذلك، ففي ترديده ما يثلج صدره وينتفع غلته.

ومن أمثلة تكرار الاسم أيضا، ما ورد في مقام المدح والتثويه بالممدوح كما في قول ابن الخلوف:

وَأِنْ كَانَ فِيهَا مَا لَكَ الْحُبَّ نَافِعِي	فَإِنْ مَدِيحِي أَحْمَدُ الرُّسُلِ شَافِعِي
--	---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 74.

(2) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87.

رَسُولٌ بَرَأَهُ اللَّهُ مِنْ فَيْضِ نُورِهِ  
رَسُولٌ بِهِ شَيْتٌ وَإِدْرِيسُ أَصْبَحَا  
رَسُولٌ بِهِ نُوحٌ، وَهُودٌ، وَصَالِحٌ  
رَسُولٌ بِهِ لُوطٌ نَجَا، وَبِجَاهِهِ  
رَسُولٌ بِهِ نَاجِي الْخَلِيلِ، وَبِاسْمِهِ

فَمَدَّتْ بِأَضْوَاهُ شُمُوسُ الْمَطَالِعِ  
جَلِيسِي جَلَالٍ فِي أَجَلٍ مَوَاضِعِ  
كُفُّوا وَوَقُّوا مِنْ شَرِّ أَهْلِ الْبَدَائِعِ  
كَفَاهُ إِلَهُ الْعَرْشِ بُؤْسَ الْفَضَائِعِ  
كَفَى الْحَقُّ إِسْمَاعِيلَ قَطْعَ الْأَخَادِعِ<sup>(1)</sup>

فقد كرر الشاعر كلمة "رسول" مكنياً بها عن النبي محمد (ﷺ) مع بداية كل بيت، ويستمر على ذات الوتيرة مع بقية الرسل. وفي هذا التكرار إلحاح على بيان فضله (ﷺ) على سائر الأنبياء والرسل. وهذا المعنى كما تقدم - سليل فكرة صوفية تعلو بالذات المحمدية عن كل الذوات، وتجعل من محمد - الحقيقة، أو النور المحمدي - مصدراً لكل النبوات، ومنه يأتي فضله على كل الأنبياء .

ولا شك أن التكرار في هذا السياق قد أدى دوره الإيجابي في التنويه بالشخصية المحمدية، وهو من وجوه التكرار المستحبة التي زكّاها ابن رشيق.<sup>(2)</sup> فقد وظّف هنا في مقام المدح على سبيل التنويه بصاحب الاسم، والإشارة إليه بذكر.

ومما يستجيب لهذا الغرض، نموذج الشاعر ابن الخطيب منوها فيه بالسلطان أبي سالم المريني، حيث قال :<sup>(3)</sup>

أَبَا سَالِمٍ دِينَ الْإِلَهِ بِكَ اعْتَلَى  
أَبَا سَالِمٍ ظِلُّ الْإِلَهِ بِكَ امْتَدَّ  
وَيُصْبِرُ مُحَمَّدُ بْنُ يُوسُفَ الْقَيْسِي عَلَى صِفَةِ الْمُلُوكِيَةِ لَدَى حَاكِمِ الدَّوْلَةِ الزَّيَّانِيَةِ أَبِي حَمُو  
مُوسَى الثَّانِي، مَادِحاً مِنْهَا بِسِيرَتِهِ وَخِصَالِهِ، فَيَكْرُرُ لِقَبِّ "الملك" مع بداية كل بيت بصورة متتالية في قوله :<sup>(4)</sup>

مَلِكٌ يَسُوسُ بِرَأْيِهِ كُلَّ الْوَرَى  
مَلِكٌ أَعَادَ الْمُلُوكَ بَعْدَ دُورِهِ  
مَلِكٌ وَحِيدٌ فِي الْمَعَالِي مَالَهُ  
فَكَأَنَّهُ رُوحٌ، وَهُمْ جُثَمَائِهِ  
لَوْلَاهُ لَمْ يَثْبُتْ لَهُمْ أَرْكَائِهِ  
إِلَّا الْمَكَارِمُ وَالْأَقْصَى خِلَائِهِ

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين لي مدح خير الفرقين، ص 354.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 2، ص 74.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان ص 479.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 45-46.



وفي مقام التنويه أيضا، نلتقي بنموذج الشاعر ابن زمرك الذي يشيد فيه بمواطن الرسول (ﷺ) التي ضمت جسده الطاهر حيا و ميتا، وكانت مهدا لرسالة الإسلام. فيكرر ظرف المكان "حيث"، الذي يحيل عليها، أربع مرات على التوالي، ليؤكد من خلاله قيمة المكان، وأهمية تلك البقاع. فيقول: <sup>(1)</sup>

يَا هَلْ تُبَلِّغُنِي مَثْوَاهُ نَاجِيَةً	تَطْوِي بِي الْقَفْرَ مَهْمَا امْتَدَّ وَانْفَسَحَا
حَيْثُ الرُّيُوعُ بِثُورِ الْوَحْيِ أَهْلَةٌ	مَنْ حَلَّهَا احْتَسَبَ الْأَمَالَ مُقْتَرَحَا
حَيْثُ الرِّسَالَةُ تَجْلُو مِنْ عَجَائِبِهَا	مَرَأَى جَمَالَ بَثُورِ اللَّهِ مُتَضِحَا
حَيْثُ النُّبُوءَةُ تَتَلَوُّ مِنْ غَرَائِبِهَا	ذِكْرًا يُغَادِرُ صَدْرَ الدِّينِ مُنْشَرِحَا
حَيْثُ الضَّرِيحُ بِمَا قَدْ ضَمَّ مِنْ كَرَمٍ	قَدْ بَدَأَ فِي الْفَخْرِ مَنْ يَبْنَى وَمَنْ نَجَحَا

ويعد مقام الاستغاثة في غرض المديح <sup>(2)</sup> من المواقع المستحبة لتكرار الاسم، وفيه بيان لقيمة المستغاث منه، وجدوى اللجوء إليه. كما نجد مثلا في قول ابن زمرك متضرعا إلى الله، حيث يكرر لفظ الجلالة "يا رب". ليؤكد حاجته إلى العناية الإلهية من جهة، وليكشف عن قيمة هذا الملاد، ويعظم شأنه: <sup>(3)</sup>

يَا رَبَّ صَفْحَكَ يَرْجُو كُلُّ مُقْتَرِفٍ	فَأَنْتَ أَكْرَمُ مَنْ يَعْفُو وَمَنْ صَفَحَا
يَا رَبَّ لَا سَبَبَ أَرْجُو الْخَلَاصَ بِهِ	إِلَّا الرُّسُولَ، وَلُطْفًا مِنْكَ إِنْ نَفَحَا

وفي سياق التوبيخ والاعتراف بالذنب، يكرر ابن الخلوف الضمير "أنا" الذي ينوب عن الذات الآثمة، فيستهل به كل شطرة من أشطر الأبيات الثلاثة، ليؤكد بهذا التكرار على نسبة فعل الخطيئة لهذه الذات، وليوحي بعبء الخطايا الذي صارت هذه النفس تنوء بحمله وتضيق بوجوده، فيقول:

أَنَا الطَّرِيدُ الَّذِي سُدَّتْ مَطَالِبُهُ	أَنَا الْبَعِيدُ الَّذِي أَقْصَاهُ مَا اجْتَرَمَا
أَنَا السَّقِيمُ الَّذِي أَعْيَى أَطِبُّهُ	أَنَا الْمُقِيمُ عَلَى الْجُرْفِ الَّذِي انْهَدَمَا
أَنَا الْمُسِيءُ الَّذِي اسْوَدَّتْ صَحَائِفُهُ	أَنَا الْغَرُورُ الَّذِي بِالْبَاطِلِ احْتَزَمَا <sup>(4)</sup>

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 376-377.

(2) ابن رشيح القيرواني، العمدة، ج 2، ص 76.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 376.

(4) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 40.

والى جانب هذا التكرار الاسمي، فهناك تكرار الفعل، والذي يؤدي بدوره وظيفة تأكيد المعنى وتعميقه، كما نجد في قول ابن الخلوف من القصيدة ذاتها :<sup>(1)</sup>

استغفرُ الله مِمَّا قَدْ جَنَّهُ يَدِي      استغفرُ الله مِمَّا أَعْمَلَ الْقَدَمَا  
سَاءَ الشَّهِيدَيْنِ لِمَا اسْخَطَ الْحَكَمَا      استغفرُ الله مِنْ قَوْلٍ وَمِنْ عَمَلٍ

ففي تكرار الفعل "استغفر" ما يؤكد صفة الإلحاح في التماس الغفران من الحق تبارك وتعالى. ولعل في كثرة هذا الاستغفار ما يؤكد أيضا حجم الخطيئة وفداحة الذنب. وهو ما صرَّح به الشاعر فعلا في أبيات سابقة لهذه، متوسلا في ذلك "بكم" الخبرية التي تفيد الكثرة، وقد كررها ست مرات عبر أربعة أبيات .<sup>(2)</sup>

ويكرر أبو حمو الفعل "عَجَّ" في صيغة الأمر الذي يفيد الالتماس، متوجها بخطابه إلى حادي الركب الميمم صوب البقاع المقدسة. حيث يقول :<sup>(3)</sup>

يَا حَادِي الْعَيْسِ عَرَّجْ نَحْوَ أَرْبَعِهِ      بِاللَّهِ عَجَّ بِي عَلَى ذَاكَ الْمَحَلِّ عَجَّ

فقد أفاد التكرار معنى التشديد على مضمون الالتماس. كما عمق رغبة الشاعر في أن ينعطف الحادي بالإبل إلى حمى الرسول (ﷺ) .

ومن مظاهر التكرار في النص المولدي، "تكرار الاشتقاق"، وذلك بترديد الكلمة في صيغ مختلفة. ولهذا النوع أيضا قيمته في تقوية المعنى وتعميقه. ومن أمثلته قول أحمد بن عبد المثنان الأنصاري في مقام الغزل، معبراً عن اثر الحب في المحبين. فهو يؤكد عن طريق التكرار أن مراوغة العاشق لقلبه، ومحاولة التسلي عن الحبيب أو تناسيه، هو ضرب من العبث وأمر لا سبيل إلى تحقيقه؛ فهو إذ يخادع قلبه، مخدوع بخداعه. يقول في هذا المعنى :<sup>(4)</sup>

أَخَادَعُ الْقَلْبَ عَنْهَا وَهُوَ يَخْدَعُنِي      كَذَلِكَ الْقَلْبُ مَخْدُوعٌ مُخَادَعُهُ

فقد كرر كلمة الخداع أربع مرات، منوعاً في صيغتها وفق صور اشتقاقية مختلفة حيث استخدم -أولاً- صيغة المضارع المسندة إلى ضمير المتكلم، ثم ضمير الغائب العائد على القلب،

(1) المصدر السابق، ص 41.

(2) المصدر نفسه، ص 41.

(3) ابن خلدون يحى، بغية الرواد، ج 2، ص 153.

(4) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظمى وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88.

وثالثا في صيغة المفعول، ورابعا، صيغة الفاعل. وفي تردد هذه الكلمة - وإن اختلفت صيغها - ما يعمق معنى الهيام، ويؤكد أثر العشق في الذات العاشقة.

وفي مثل هذا السياق، نلتقي أيضا بالشاعر أبي حمو موسى الزباني من خلال مولديته البائية، وقد بدأ فيها عاشقا معذبا، أضناه الهجر واستبد به الشوق، فراح يكرر كلمة الشوق ثلاث مرات علّه يتخفف في كل مرة من وطأة هذا الشوق كلما ردها ولهج بذكرها، يقول: <sup>(1)</sup>

مَشُوقٌ تَزُّيَا بِالْغَرَامِ وَشَاخَا	مَتَى مَا جَرَى ذِكْرُ الْأَحْبَةِ صَاخَا
تُعَذِّبُهُ أَشْجَانُهُ وَهُوَ صَابِرٌ	وَيُبْدِي اشْتِيَاقًا زُفْرَةً وَنَوَاحَا
مَحَبٌّ مَشُوقٌ قَيْدَتْنَهُ يَدُ الْهَوَى	أَسِيرٌ لَدَيْكُمْ لَا يُرِيدُ سَرَاخَا

وفي مقام التضرع، وحين يضيق المرء بذنوبه، ويستشعر ضعفا وخوفاً وانكساراً، يتصاعد نداء الاسترحام. فنُلَفِّي ابن الخلوف - وحاله كذلك - متعلقا بهذه الوسيلة، مستجديا عطف الإله. ويجد في التكرار أداة ناجعة في تأكيد هذا التعلق وهذه الحاجة الملحة إلى الرحمة الإلهية، فيردد كلمة "الرحمة"، خمس مرات داخل بيت واحد. قائلا: <sup>(2)</sup>

رُحْمَاكَ رُحْمَاكَ بِي إِنِّي اضْطَرُّرْتُ وَهَلْ  
إِلَّاكَ يَرْحَمُنِي يَا أَرْحَمَ الرَّحِمَا

فنحن نلاحظ أن كلمة الرحمة تُعْمَرُ النسيج اللغوي بشكل طاغ داخل هذا البيت، وهي بقدر هذا التردد وهذا الحضور اللفظي، تعكس على مستوى المعنى حاجة الشاعر إليها، ومدى تطلعه وافتقاره للعطف الإلهي.

ويعد "تكرار الترادف" أو "الملحوظ" من الظواهر الأسلوبية المتداولة في الشعر المولدي؛ وذلك بترديد الكلمة بما يوافقها ويطابقها في المعنى، وهو - بهذا - يصنف ضمن التكرار المعنوي، ويؤدي وظيفة بلاغية معنوية، تضيف عمقا وتوكيدا على معنى معين. ومن أمثله قول الشاعر أبي القاسم العزبي مُنْذِيًا على السلطان أبي سالم المريني في القسم الأخير من مولديته اللامية: <sup>(3)</sup>

وَقَامَ الْإِمَامُ بِهِ الْمُرْتَضَى  
فَقَالَ ثَوَابًا وَأَجْرًا جَزِيلًا

وقوله:

(1) ابن خلدون يحى، بغية الرواد، ج2، ص 97.  
(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 43.  
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 16.



يُنِيلُ وَيُعْطِي جَزِيلَ الْعَطَا      فَمَا زَالَ أُخْرِىَ اللَّيَالِي مُنِيلاً  
فتكرار الترادف واقع في البيت الأول بين : (الثواب والأجر)، وفيه إحالة على ذلك الأجر العظيم الذي سيحظى به السلطان نظير عنايته بإحياء ذكرى مولد المصطفى (ﷺ).

وفي البيت الثاني، يكرر الفعل (يُنِيلُ) بمرادفه (يُعْطِي)، ليؤكد من خلاله مدى سخاء هذا الحاكم وكرمه الواسع. ويحمل المتلقي على الاعتقاد بأن هناك تَجَدُّداً دائماً وتدفقاً غير منقطع لهذا العطاء. وقد يبدو له هذا السلطان وكأنما يُنِيلُ بِيَدٍ، ويعطي بأخرى. وفي هذا مبالغة في المدح وتأکید لهذه الصفة.

ومن أمثلة الترادف ما جاء في مولدية الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان حيث يقول راجياً متوسلاً: <sup>(1)</sup>

أَرْجُوكَ يَا غَوْثَ الْأَنَامِ فَلَا تَدَعْ      بَابَ الرِّضَا دُونِي يُسَدُّ وَيُغْلَقُ  
فكلمتا (يُسَدُّ، ويغلق) تؤديان معنى واحداً رَدَّدَهُ الشاعر في ثوبين مختلفين لغاية بلاغية هي الإلحاح في الرجاء والتوسل بأن يفسح له الرسول مجال العفو والرحمة، ألا يوصد هذا الباب دونه .

وقريب من هذا التوظيف قول ابن زمرك متضرعاً واثقاً من الاستجابة: <sup>(2)</sup>

إِنِّي مَدَدْتُ يَدِي إِلَيْكَ تَضَرُّعًا      حَاشَى وَكَلًّا أَنْ يَخِيبَ رَجَائِي  
فهو رجاء يقيني، على طريقة الصوفية. ولتأكيد هذا اليقين، كرر الشاعر معنى النفي في الأداتين (حَاشَى وَكَلًّا) لمنع خيبة الرجاء ونفيها، ذلك أنه قصد من لَا يُخِيبُ الْمَسْئَى، ولا يردُّ السؤال.

وفي موضع آخر من هذه المولدية، نجد ابن زمرك يسعى إلى تأكيد معنى الاستحالة في الإحاطة بمعجزات الرسول (ﷺ)، فهي من الكثرة بحيث لا يحيطها الحصر. ولأجل هذه الغاية، كرر المعنى عبر الكلمتين المترادفتين (العَدَّ، والإحصاء) فقال: <sup>(3)</sup>

دُوَّ الْمُعْجَزَاتِ الْفُرِّ وَالْأَيِّ الْأَلْسَى      أَكْبَرُنَّ عَنْ عَدٍّ وَعَنْ إِحْصَاءٍ

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 117.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 364.

(3) المصدر نفسه، ص 364.

ومن الملاحظات التي تستوقف قاري الشعر المولدي بخصوص التكرار، أن هناك صوراً أخرى منه، تتمثل في تكرار الشاعر لنفسه من خلال بيت شعري، أو اشطر من أبيات يُعيد توظيفها بالصياغة ذاتها في مجموعة من القصائد. أو أن يردد المعنى بطريقة اجترارية بين مقطع وآخر داخل القصيدة نفسها أو بين قصيدة وأخرى. وتكثر هذه الظاهرة بشكل لافت للانتباه في المطولات، وخاصة عند الشاعر ابن الخلوف. وربما وجدنا في هذا الطول، بالإضافة إلى تعامل الشاعر مع موضوع واحد والدوران حول معانٍ واحدة ما يحفظ له العذر، ويبرر لشيوع هذه الظاهرة. ومما نمثل به عن هذا النمط، تكرار بيت بلفظه ومعناه في مولديتين للشاعر ابن الخطيب، حيث يقول :<sup>(1)</sup>

لِي اللَّهُ كَمْ أَهْذِي بِنَجْدٍ وَحَاجِرٍ      وَأَكْنِي بِدَعْدٍ فِي غَرَامِي أَوْ سَعْدِي  
كما تردد بيت آخر في المولديتين، يتضمن الصلاة على الرسول (ﷺ)، لقوله من القصيدة التي رفعها إلى ملك غرناطة :

فَصَلِّ عَلَىكَ إِلَهْ يَا خَيْرَ رَاحِمٍ      وَأَشْفَقْ مَنْ يُثْنِي عَلَى رَافَةٍ كَبْدًا<sup>(2)</sup>  
ومن الثانية التي أنشدها بين يدي الملك المريني :<sup>(3)</sup>

عَلَيْكَ صَلَاةُ اللَّهِ يَا خَيْرَ رَاحِمٍ      وَاشْفَقْ مَنْ يُثْنِي عَلَى رَافَةٍ كَبْدًا  
فالبيتان متطابقان لفظاً ومعنى إلا ما حدث من تبادل المواقع بالنسبة للعبارة الأولى: (فصلى عليك/عليك صلاة).

ومن أمثلة ما نستدل به عن هذا الجانب أيضاً، تكرار عبارة "المفرد العلم" داخل القصيدة الميمية لابن الخلوف، حيث وظفها مرتين عند تعداد صفات الرسول (ﷺ). وذلك في قوله :<sup>(4)</sup>

مَحْمَدُ النُّورُ التُّقَى قَتْمًا      طَهَ الشَّفِيعُ الشَّفِيقُ الْمُفْرَدُ الْعَلَمَا  
وفي قوله :<sup>(5)</sup>

(1) تردد هذا البيت في مولديتين "داليتين" لابن الخطيب:  
- الأولى، رفعها لأي الحجاج يوسف، سلطان غرناطة في مولد عام 737 هـ. ينظر: ابن زمرك، الديوان، ص 480.  
- و الثانية، تقدم بها إلى السلطان أبي سالم المريني في مولد عام 763 هـ. ينظر: ابن زمرك، الديوان، ص 474.  
(2) المصدر نفسه، ص 482.  
(3) المصدر نفسه، ص 477.  
(4) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 43.  
(5) المصدر نفسه، ص 44.

ثُودِي بَرَفَع مَقَامَ عَزَّ مَنْصِبِهِ  
لِحِفْظِ عَيْشٍ فَكَانَ الْمُفْرَدَ الْعَلَمَا  
وَفِي الْقَصِيدَةِ ذَاتَهَا، نَجَدَهُ يَكْرُرُ تَوْظِيْفَ صِفَةِ "الشَّفِيعِ" فِي ثَلَاثَةِ أَبْيَاتٍ دَاخِلِ مَقْطَعٍ وَاحِدٍ  
يَتَضَمَّنُ مَشْهَدَ يَوْمِ الْحَشْرِ. فَنَقْرَا فِيهِ قَوْلَهُ:

هُوَ الشَّفِيعُ إِذَا ضَجَّ الْأَنَامُ وَلَمْ  
يَلْقُوا سِوَاهُ شَفِيعًا يَكْشِفُ الْغَمَمَا  
وقوله بعد ثلاثة أبيات، وذلك على لسان الخلق، وهم يلوذون بالنبي محمد:

أَنْتَ الْمُشَفِّعُ فَاشْفَعْ فِي الْعِبَادِ فَقَدْ  
طَالَ الْوُقُوفُ وَشَبَّ الْهَوْلُ وَاضْطَرَمَا  
ثم قوله على لسان الحق جل شأنه: <sup>(1)</sup>

أَنْتَ الشَّفِيعُ الْوَجِيهُ الْمُرْتَضَى  
وَأَنَا الْبَرُّ الرَّحِيمُ الْأَكْرَمُ الْكُرَمَا  
ولا يقف التكرار مع ابن الخلوف عند حدود القصيدة الواحدة، بل يتعداه إلى قصائد أخرى  
بذات الصياغة والمعنى، كما هو الشأن مثلاً بين قصيدته: "الميمية" و"اللامية". ومن أمثلته:  
تكرار اشطر شعرية بين القصيدتين، ومنها:

- (2) " إِنْ كَانَ عَيْسَى أَعَادَ الْمَيِّتَ مُنْتَوِشَا "
- (3) " أَوْ عَادَتِ النَّارُ بِرَدًّا لِلْخَلِيلِ فَكَمَ "
- (4) " وَكُلُّهُمْ أَصْبَحُوا مِنْ بَخْرِهِ نُقْطَا "
- (5) " أَوْ إِنْ مُوسَى أَرَى الطُّوفَانَ مُنْفَلِقَا " كما في القصيدة الميمية
- (6) " أَوْ كَانَ مُوسَى أَرَى الطُّوفَانَ مُنْفَلِقَا " كما في القصيدة اللامية
- (7) " وَفِي سَرَاقِلَةٍ إِذْ سَاخَ الْجُودُ بِهِي "
- (8) " وَاغْفِرْ لِأَشْيَاخِي الزُّهْرِ الْهُدَاةَ وَجُدْ "

(1) المصدر السابق، ص 57-58.

(2) ينظر على الترتيب: الميمية ثم اللامية: المصدر السابق، ص 45 و 88.

(3) المصدر نفسه، ص 46 و 88.

(4) المصدر نفسه، ص 46 و 88.

(5) المصدر نفسه، ص 45.

(6) المصدر نفسه، ص 88.

(7) المصدر نفسه، ص 55 و 94.

(8) المصدر نفسه، ص 66 و 105.



ويكاد في بعض المواضع يكرر البيت كاملاً، على نحو ما نجده في قوله: <sup>(1)</sup>

(شَخْصٌ هُوَ الْجَوْهَرُ الْفَرْدُ الَّذِي جُمِعَتْ  
وقوله في اللامية: <sup>(2)</sup>  
فِيهِ الْمَعَالِي) لَذَا لَمْ يَلْقَ مُنْقَسِمًا

(شَخْصٌ هُوَ الْجَوْهَرُ الْفَرْدُ الَّذِي جُمِعَتْ  
ومن امثلة هذا ايضا قوله: <sup>(3)</sup>  
فِيهِ الْمَعَالِي) فَمَفْعُولٌ وَمَنْقُولٌ

(بِقَوْلِكُمْ مَنْ رَأَى كَأَن مَّا شَهِدَتْ  
وفي "اللامية" يقول: <sup>(4)</sup>  
عَيْنَاهُ حَقًّا)، كَمَا قَدْ أَخْبَرَ الْعُلَمَاءَ

(بِقَوْلِهِ مَنْ رَأَى كَأَن مَّا شَهِدَتْ  
ومنه قوله: <sup>(5)</sup>  
عَيْنَاهُ حَقًّا)، وَقَوْلُ الْحَقِّ مَقْبُولٌ

(فَعِنْدَ ذَلِكَ يَقُولُ الْهَاشِمِيُّ: نَعَمْ  
وفي "اللامية": <sup>(6)</sup>  
أَنَا لَهَا، وَهِيَ لِي)، مَخْبُوءَةٌ كَرَمًا

(فَعِنْدَ ذَلِكَ يَقُولُ الْهَاشِمِيُّ: نَعَمْ  
وتتقاطع القصيدتان في بيت الاختتام تقاطعا معنويا، وكذا لفظيا في الشطرة الأولى  
منه. لقوله من "الميمية": <sup>(7)</sup>

وَوَالِ سُحْبِ الرِّضَا لِبَلَالٍ تَكْرِمَةً  
ومن "اللامية": <sup>(8)</sup>  
مَا اسْتَفْتَحَ النِّظْمُ بِالْمَدْحِ الَّذِي خَتَمًا

وَوَالِ سُحْبِ الرِّضَا لِبَلَالٍ تَكْرِمَةً  
مَا لَدُنِّي السَّمْعُ لِلْقُرْآنِ تَرْتِيلُ

(1) المصدر السابق، ص 44.

(2) المصدر نفسه، ص 87.

(3) المصدر نفسه، ص 64.

(4) المصدر نفسه، ص 102.

(5) المصدر نفسه، ص 57.

(6) المصدر نفسه، ص 102.

(7) المصدر نفسه، ص 66.

(8) المصدر نفسه، ص 106.

والى جانب هذه النماذج، ثمة أخرى تؤكد وجود التكرار اللفظي بين القصيدتين على مستوى اللفظة، والعبارة، وما يقارب الشطرة كاملة.

كما يمكن لنا الوقوف على أمثلة أخرى تجسد التكرار المعنوي بين القصيدتين، على شاكلة ما نجده في قوله: <sup>(1)</sup>

أَمْ كَيْفَ أَبْعَدُ وَالتَّرْجِيبُ قَرِينِي	فِي نَوْمَةٍ حَسُنْتَ لِلْحَالِمِ الْحَلَمَاءُ؟
أَمْ كَيْفَ أَقْصَى وَقَدْ أَدْخَلْتَنِي كَرَمًا	لِجَنَّةِ الْخُلْدِ فِي أَصْحَابِكَ الْكُرَمَاءُ؟
أَمْ كَيْفَ أَظْمَأُ وَقَدْ اسْقَيْتَنِي نَهْلًا	مَاءً زَلَالًا، فَرَاتًا، بَارِدًا، شِيمَاءُ؟
فَهِيَ الْمُرَائِي الَّتِي بِالْحَقِّ قَدْ نَطَقْتَ	وَيَشُرَّتْنِي بِمَا جَلَّتْ بِهِ التُّهْمَاءُ

وما يتقاطع مع هذه الأبيات في المعنى مع بعض اللفظ، قوله في "اللامية": <sup>(2)</sup>

أَوْ يُخْزِنِي بَعْدَمَا فِي النَّوْمِ رَحْبَابِي	وَهُوَ الَّذِي بِشَرِّهِ بِالْبِرِّ مَوْصُولُ
أَمْ كَيْفَ أَظْمَأُ وَاسْقَانِي عَلَى ظَمًا	مَاءً بِهِ ظَمًا الْأَخْشَاءُ مَبْلُُولُ؟
أَمْ كَيْفَ أَقْصَى وَلِلْجَنَاتِ أَدْخَلَنِي	مَعَ صَحْبِهِ وَهُمْ الْغُرُّ الْأَفَاضِيلُ؟
فَهِيَ الْمُرَائِي الَّتِي مَا وَصَفُهَا كَذِبُ	وَأَنْزِي فِي غَيْرِ عَنْهَا لَمَسُؤُولُ

فالمقطوعتان - على مستوى الفكرة أو المضمون - من التوافق بحيث لا يبدو للقارئ أي اختلاف. هذا بالإضافة إلى الاشتراك اللفظي القائم بينهما. وهذا لا شك ضرباً من التكرار الاجتراري الذي يؤثر سلبيًا على صاحبه .

ولعل في النماذج المستخلصة من قصيدتي ابن الخلوف ما يثبت شيوع هذه الظاهرة في شعره تحديدًا. وهي بهذا الحضور، تؤكد وقوع الشاعر في النمطية المُسْتَثْقَلَة، إن لم نقل، المُعَيَّبة. فهي تمثل التكرار في صورته السلبية، خاصة ما تعلق بتكرار اللفظ مع المعنى مُجْتَمِعِينَ وهو ما استهجنه ابن رشيق في قوله: " وللتكرار مواضع يَحْسُنُ فيها، فأكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل. فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلانُ بعينه." <sup>(3)</sup>

(1) المصدر السابق، ص 64.

(2) المصدر نفسه، ص 102.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 74.

أما تكرار المعاني في الشعر المولدي عامة، فهو حاضر بشكل لافت للانتباه بحيث لا يحتاج المرء إلى التدليل عليه. وربما مردُّ ذلك إلى طبيعة الموضوع؛ فالممدوح وهو الرسول (ﷺ) وذكرى مولده، يعد شخصية ذات ملامح محددة متعارف عليها لدى كافة المسلمين. وكثيرٌ من تلك الملامح والصفات قد نصَّ عليها القرآن الكريم، ومنها ما تناقلته كتب السيرة النبوية، وكتب الأحاديث، وما سواها. مما يجعل شعراء المولديات يغترفون من معين واحد. ثم إن هذا الممدوح، ويحكم شخصيته النبوية المقدسة، ذات الحصانة الدينية، لا تسمح كثيراً بالتحليق خارج إطارها الواقعي. كما أنَّ في ذلك الكم الهائل من المولديات، إلى جانب المدائح النبوية التي تشترك معها في الموضوع، ما يجعل الشعراء يستنفذون طاقاتهم ويستهلكون ما يختزنون من رصيد معرفي عن هذه الشخصية. فيكون في كلِّ هذه الاعتبارات ما يقدم تفسيراً واضحاً لسرِّ وقوع شعراء المولديات في أسر التكرار المعنوي، بحيث يكررون أنفسهم داخل قصائدهم، ويكرر بعضهم بعضاً كذلك.

على أن هؤلاء قد أحسنوا في مواضع كثيرة استغلال هذه الظاهرة الأسلوبية في البوح بمكنوناتهم، وتعميق معانيهم، وتوصيل أفكارهم. فافادوا كثيراً من وظيفتها في عملية التشكيل المعنوي. كما توسلوا أيضاً بهذه الأداة - التكرار اللفظي - في البناء الموسيقي، وتشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة كما سيأتي.

وقبل أن اتخطى عنصر دراسة الأسلوب، ينبغي أن أشير إلى أن هناك سمتين أسلوبيتين آخرين، هما من الأهمية والحضور في النصِّ المولدي بحيث لا يمكن إغفالهما، وتتمثلان في: - استخدام الرمز: وهو رمز في صورته البسيطة الخالية من التعقيد. كما أنه ذو ملمح واحد وموضوع واحد، بحيث نقف عليه في المقدمة الغزلية أو ما يمكن أن نسميه في القصيدة المولدية بالغزل الصوفي أو الحب المحمدي. إذ يبدو في الظاهر أن الشاعر يتغزل بامرأة حقيقية، لكنه سرعان ما يدرك أنها المرأة الرمز، التي تحيل على شخص الرسول (ﷺ)، انطلاقاً من القرائن اللفظية والمعنوية التي تشارك في تحديد هذا النوع من الغزل، وخاصة قرينة المكان. فقد اتفق الشعراء على أن ديار هذه الحبيبة وموطنها الدائم هو البيئة الحجازية، فهي ابنة "نجد" أو "تهامة"، أو "الحجاز"، أو "العقيق"، أو "زامة"، أو ما سوى ذلك من البقاع الطاهرة. وكثيراً ما يُسكنونها "القباب" التي هي رمز للمساجد. وما أكثر مفاتيح هذا الرمز وقرائنه التي تجعل هذه الحبيبة تُسفر عن وجهها، وتكشف عن طبيعتها الحقيقية التي تتجسد في شخص الرسول (ﷺ).



وأحسب أن ما تقدم من الحديث عن هذا الجانب، جانب الرمز الغزلي في الفصل الثاني من الباب الأول المتعلق بدراسة المقدمات ما يفي بحق هذه السمة الأسلوبية<sup>(1)</sup>. ولن تكون العودة إليه في هذا الموضع إلا تكراراً لما سبق، وإنما حسبنا أن نؤكد مرة أخرى - ضمن دراسة الأسلوب - أن الرمز يشكل أحد أهم سماته .

أما الملمح الأسلوبي الثاني، فيتمثل في الظاهرة البديعية التي تعد من أبرز سمات النص المولدي، إلى درجة أن أغرق الشعراء أحياناً في استخدامها وبالفوا في طلبها، فخرج بهم ذلك إلى دائرة التكلف وغدت به القصيدة المولدية في بعض الحالات مُنْقَلَةً، تنوء بحمله.

وإن كنتُ في هذا المقام سأكتفي بهذه الإشارة الخفيفة للظاهرة البديعية، فلأن لي وقفين معها: مرة مع دراسة الصورة البديعية، وأخرى في عنصر الموسيقى، كما سيتضح في موضعه.

---

(1) ينظر ص 62 إلى 79 من هذا البحث.

# الفصل الثالث

## الصورة الشعرية

1 - مصادر الصورة

2- أنواع الصورة

أولاً: الصورة البيانية

ثانياً: الصورة البديعية





تعد الصورة الشعرية من أهم أدوات التشكيل الشعري، يتوسل بها الشاعر للتعبير عن رؤاه ومشاعره وانفعالاته. إنها كما يرى - محمد غنيمي هلال- جزء من التجربة.<sup>(1)</sup> وهي مكون هام داخل البناء الشعري، بحيث يتم من خلالها تجسيد المعنى وتوضيحه، وتقديمه بالكيفية التي تضيف عليه جانبا من الخصوصية والتأثير، " الصورة الفنية، طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير".<sup>(2)</sup> أما مصدر أهمية الصورة فيكمين في " الطريقة التي تفرض به علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثيره".<sup>(3)</sup>

ولعل من أبرز وسائل الصورة لتحقيق هذه الغاية، أن تعتمد التعبير الحسي عن المعنى أو الفكرة. بل إن التعبير بالصورة في التراث النقدي والبلاغي هو بالأساس التقديم الحسي للفكرة. وذلك ما يوافق طبيعة الشعر الحسية على أن يكون هذا التقديم الحسي مشبعا بالعاطفة والشعور، حتى لا تتجرد الصورة من شعريتها، " ففي التجربة الشعرية كما في بناء الصورة تتنفس الذات والموضوع في اتحاد مطلق ".<sup>(4)</sup>

ومما يؤكد النزعة الحسية في الشعر - وبالتالي - في بناء الصورة، أن الشعري يقوم - أساسا - على عملية التخيل، أو المحاكاة. وهذا ما جعل ابن سينا يقول عند تحديد مفهومه: " إن الشعر كلام مُخَيَّل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية ".<sup>(5)</sup> فهذه المقولة تحيلنا على ملاحظتين: أولاها، أن الشعر يقوم على التخيل، ومعنى ذلك، أنه ذو طبيعة حسية، لأن مادة التخيل الشعري هي العالم الحسي بعناصره ومكوناته المختلفة. وفي هذا يقول حازم القرطاجني: "والذي يدركه الإنسان بالحس، فهو الذي تتخيله نفسه، لأن التخيل تابع للحس. وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخيله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد ".<sup>(6)</sup> ويضيف قائلا: "وكل ما لم يحدّد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ولا خُصّصَ

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 410.

(2) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ط3 المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992- ص 323.

(3) المرجع نفسه، ص 327-328.

(4) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر: 1981- ص 33.

(5) أرسطو طاليس. فن الشعر، ترجمة وتحقيق: بدوي عبد الرحمن، دار الثقافة، بيروت لبنان، ص 161.

(6) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 98.

بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخيل شعري أصلاً".<sup>(1)</sup>

أما الملاحظة الثانية التي تحيل عليها مقولة ابن سينا، فتتمثل في أهمية الصورة بالنسبة للشعر، وهي أهمية تتحدد انطلاقاً من هذه الصياغة لمفهوم الشعر، التي أولت الصدارة للصورة (كلام مخيل) قبل الحديث عن الوزن والقافية.

وحينما نعود إلى الجاحظ، فإننا نجده في تحديده لمفهوم الشعر، يلح على الصياغة والتصوير. مؤكداً بذلك أهمية هذه الأداة في عملية البناء الشعري، لقوله: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير".<sup>(2)</sup> فقد تحيز تحيزاً واضحاً لجانب الشكل على حساب المعنى جاعلاً من الصورة عماداً من أعمدة الشكل وبالتالي - الشعر.

ولقد ألح النقد العربي القديم بعد الجاحظ على ربط الشعر بالصناعة، واعتبره أحد أنواعها، يحتاج ما تحتاج إليه من التجويد والمهارة في التشكيل، والتفنن في إخراج المادة التي هي موضوع الصناعة. يقول قدامة بن جعفر: "ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل على غاية التجويد والكمال... وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سمّي حاذقاً تام الحذق، فإن قصر عن ذلك نُزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها".<sup>(3)</sup> وهو يشير بالقوة في الصناعة إلى القدرة على التصوير والتجويد الفني. لأنه يضيف قائلاً: "إذ كانت للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد له فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى - كان - ... أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة".<sup>(4)</sup>

(1) المصدر السابق، ص 98-99.

(2) الجاحظ ( أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى 1948 ج3، ص 131-132 البابي الحلبي، القاهرة.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64-65.

(4) المصدر نفسه، ص 65-66.

وما يستخلص من هذا القول أن المادة لا تفضل نظيرتها في ذاتها - كأن تكون في الخشب والفضة- وإنما بالصورة التي ظهرت فيها. وحينها، تكون صورة أحسن من صورة. وهكذا القياس على صناعة الشعر، ومدى أهمية الصورة في صياغة مادته ومعناه. ومعنى هذا أن المفاضلة في الشعر - كما في الصناعات الأخرى- لا يمكن أن تقام على أساس المادة/ المعنى، إنما تكون على مستوى الصياغة، والأسلوب التصويري.

وحيثما نترك قدامة بن جعفر، لنلتقي بأحد أبرز أنصار المعنى، وهو عبد القاهر الجرجاني، سنجد أنه على الرغم من تأكيده على أهمية المعنى في الشعر، إلا أنه ينجذب انجذاباً واضحاً نحو الشكل، أقصد الصورة. وهذا ما أقره - صراحة - في كتابه دلائل الإعجاز، حيث يقول: " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يُعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يُصاغُ منهما خاتمٌ أو سوارٌ. فكما أن مُحالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر في الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصفة. كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتمٍ بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة هذا أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم. كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيتٍ من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعراً وكلام. وهذا قاطع".<sup>(1)</sup>

فعلى الرغم من موقف الجرجاني المعروف في مجال النقد والبلاغة بتَحْيِيزِهِ للمعنى، إلا أننا نجده في هذا النص ينتصر للشكل، وتحديدًا للصورة كأداة هامة في عملية التشكيل الشعري، بل إنه في مجال المفاضلة، يضع المعنى في المرتبة الثانية بعد الصورة، التي يوليها المقام الأول ويجعلها أساساً محورياً في إضفاء صفة الشعرية على الكلام. وهو يقرُّ في هذا النص بما يفيد الحسم أهمية الصورة قبل المعنى في الأداء الشعري، وفي تفضيل بعضه عن بعض، إلى درجة أن المفاضلة التي تقتصر على المعنى - هي في رأيه - ليست مفاضلة شعرية، وإنما لن تكون كذلك ما لم تتخذ الصورة معياراً. وقد أوضح هذا المبدأ في نهاية نصّه من خلال المثال الذي قدّمه في تفضيل بيت عن بيت، فإن ذلك إن أقيم على أساس المعنى " لا يكون تفضيلاً من حيث هو شعر ". وهو بهذا الموقف يلتقي مع قدامة في عدّه الشعر صناعة، وأن المادة/ المعنى لا يمكن أن

(1) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 254-255.



يعتد بها معياراً في المفاضلة، فعند قدامة مثلاً: لا يعاب النجار في صناعته بعيب في الخشب، ولا الصائغ بسبب رداءة الفضة.

والأمر كذلك عند الجرجاني في مثاله عن: الخاتم، الصائغ، والمادة، التي هي الفضة أو الذهب، بحيث لا يمكن أبداً أن نحكم بالجودة أو الرداءة للخاتم، أو أن نفضل واحداً عن آخر انطلاقاً من مادته، إنما من طريقة صوغه وتشكيله وإجادته الفنية، التي هي علامة الملكة وشاهد القدرة، ودليل الصناعة والبراعة.

ومما يعزز هذا التحيز للصورة على حساب المعنى لدى الجرجاني، أنه يؤكد في كتابه "أسرار البلاغة" أن السرقة لا تقع في المعنى، والذي اصطلح عليه باسم "عموم الغرض"، لأنه يعتبره أمراً مشاعاً بين كل الناس. "فأما الاتفاق في عموم الغرض فما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة".<sup>(1)</sup> وهذا بلا شك يهون ويقلل من قيمة المعنى إزاء الصورة التي يذكرها باسم "وجه الدلالة على الغرض". ويريد به، الوسائل التعبيرية البلاغية والتصويرية. وهي عنده: التشبيه، والاستعارة، والكناية. حيث يرى أن السرقة تكون في وجه الدلالة مما يكون للشاعر به اختصاص دون غيره.<sup>(2)</sup>

وحينما تعود إلى التراث النقدي بعامة: سنجد أن الصورة تحظى بأهمية خاصة كمعيار نقدي، ومقياس للحكم على الشاعرية. ولعلنا نجد في ذلك الحكم النقدي الشهير بشأن تقديم امرئ القيس، خير دليل على ذلك، ونصه أنه "أول من بكى واستبكى، وقيد الأوابد، وشبه النساء بالببيض".<sup>(3)</sup>

ففي هذا الحكم تحكيم صريح للصورة الشعرية، وإشارة واضحة إلى أن امرئ القيس قد حاز السبق والتقديم بما تحقق في شعره من صور مبتكرة قائمة على الاستعارة والتشبيه.

ولقد أشار محمد حسن عبد الله إلى مدى عناية القدماء بالصورة، ووعيهم بأهميتها القصوى في البناء الشعري، فأحصى مجموعة من المؤلفات النقدية التي اتخذت منها معياراً

(1) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 294.

(2) لأنه يميز بين نوعين من "وجه الدلالة": هناك العام وهو ما كان متداولاً بكثرة، مستقرّاً في أذهان الناس. وهناك الخاص وهو النادر المتميز الذي يتحقق للشاعر بالنظر والتدبر.

ينظر: المصدر نفسه: ص 294-295.

(3) الجمحي محمد ابن سلام، طبقات لحول الشعراء، شرحه: شاكر محمود محمد، مطبعة المدني، القاهرة (د.ت)، السطر الأول.

للمفاضلة ومحكاً للشاعرية، فقال: " ويمكن أن نعود إلى كتاب مثل "طبقات فحول الشعراء" لنرى الخصائص المميزة لكل طبقة، أو لكل شاعر على حده. أو لكتاب آخر مثل: "الموشح" لنرى أهم الانتقادات الموجهة إلى الشعراء. بل إن ناقدًا بارزاً مثل ابن رشيق قد اقام منهج كتابه "قراضة الذهب" على أساس الصورة الشعرية، مقررًا بادئ الأمر أن السرقات لا تقع إلا فيها. وإن المفاضلة لا تقوم إلا على أساس منها".<sup>(1)</sup>

وعلى هذا النحو، تتحد نظرة النقد القديم للصورة، وهي نظرة تعكس مدى إحساس النقاد القدامى بأهميتها كأداة أساسية في التشكيل الشعري، بالدرجة التي جعلتهم يتخذون معياراً أعلى للشاعرية ومقياساً للجودة والتفوق. غير أن المطلع على هذا التراث النقدي، لاسيما خلال القرون الثلاثة الأولى، سيواجه ذلك الفراغ الواضح في مجال التأليف والتنظير للصورة في شكل دراسة مستقلة. وكل ما يمكن أن يظفر به الباحث في مؤلفات تلك الفترة لا يتعدى حدود الملاحظات المتعلقة ببعض الأوجه البلاغية. وهذا ما أكدته مصطفى ناصف في قوله: " إذا نظرنا في طائفة الأذواق التي يتداولها مؤرخو النقد العربي في العصر الجاهلي والإسلامي حتى القرن الثالث الذي دُبَّت فيه خصومه قوية بين القدماء والمحدثين، فلن نجد كثيراً من النقاد يستوقفهم التصوير، أو يستهدفونه في وضوح ".<sup>(2)</sup>

وبهذا ظل موضوع الصورة في الظل، ولم تُسخر له جهود واضحة في مصنفات مستقلة إلى أن كان عصر " ابن المعتز " (ت 296 هـ) ثم أبي هلال العسكري في القرن الرابع، وعبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري وغيرهم من أعلام النقد والبلاغة الذين تصدوا لدراسة الصورة والتنظير لها. ومن قبل هؤلاء جميعاً أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255 هـ) الذي يمكن اعتبار جهوده بمثابة اللبنات الأولى التي مهدت لذلك التنظير، من خلال تركيزه على أهمية الصياغة والتصوير مقللاً من شأن المعاني.

والملاحظ على فهم القدماء للصورة أنهم نظروا إليها من جانبها الشكلي، وأفاضوا في الحديث عن التقديم الحسي للمعنى، فراوا فيها المزية المثلى لوظيفة الصورة. كما أنهم ربطوا الصورة بدائرة التلقي، ولم يلتفتوا إلى زاوية الإبداع أو بالأحرى إلى علاقتها بالذات المبدعة، فانقطعت بهم السبل عن ربطها بالانفعال والمشاعر والمواقف النفسية للشاعر.

(1) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 17.

(2) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، الفجالة، مصر، 1958، ص 92.

وربما وجدنا في النص الشعري القديم، لا سيما لدى شعراء العرب الأوائل في العصر الجاهلي ما يكرس هذه النظرة الأحادية للصورة، والتي تعنى بالشكل الخارجي لها، وربطها بالحسية، ذلك أن هؤلاء اعتمدوا في صورههم - غالباً - البساطة والمباشرة، في قليل من الإيحاء، مع الالتصاق بالمادة، وعالم المحسوسات الذي تدركه حواسهم. فاكتفوا بما هو قريب حسي وخاصة: " ما استقبل بالعين فكان رائقاً، أو بالضم فكان لذيذاً، أو باليد فكان ناعماً".<sup>(1)</sup>

فقد انعكست هذه الظاهرة التصويرية على النقد العربي القديم، وكان لها أثرها الواضح في توجيهه هذه الوجهة، فانجذب أكثر إلى الشكل واستهوته النزعة الحسية. يقول عزالدين إسماعيل: " فإذا كان النقد الأدبي منذ البداية قد استمد مثله الفنية من إنتاج الشعراء الكبار انفسهم، كامرئ القيس، والنابغة، وغيرهما، فإنه يكون من الطبيعي أن نجد النزعة الحسية التي تمثلت في شعر الشعراء تتمثل على نحو من الأنحاء عند النقاد كذلك".<sup>(2)</sup>

وهكذا كان التمييز بالصورة في النقد العربي القديم ينطلق من الشكل الخارجي لها فحسب، وهذا على امتداد القرون الأولى وإلى غاية عهد عبد القادر الجرجاني الذي بدوره لم يتخط حدود هذه النظرة، على الرغم من إنجازه العظيم الذي قدّمه في مجال التنظير لها من خلال كتابيه: "أسرار البلاغة"، و "دلائل الإعجاز". وهو إنجاز ظل يُلقي بظلاله الممتدة في حقل الدراسات النقدية والبلاغية إلى يومنا هذا، ويشكل مرجعاً أساساً للتأليف في هذا الموضوع.

أما الإضافة المتميزة في فهم الصورة، فتحققت في القرن السابع الهجري، مع حازم القرطاجني (ت 684 هـ)، حيث ربط الصورة بالانفعال، من خلال تصوّره لعملية التخيل الشعري التي يراها مبنية على أساس سيكولوجي، وذلك في قوله: " والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفع لتخليها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض".<sup>(3)</sup>

فوظيفة الصورة، - وبالتالي الشعر- عند حازم أن تثير انفعالات المتلقي وتدفعه إلى اتخاذ موقف معين، وذلك بأن تستفز ذاكرته فتُنشِطُ مخيلته وتستحضر صوراً كانت غالباً

(1) إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة 1967، ص 132-133.

(2) المرجع نفسه، ص 131.

(3) القرطاجني حازم، منهاج البلاغة، ص 89.



عن الوعي. وحينها يحصل ما يمكن أن نسميه عملية مقارنة بين الصورة الشعرية والصورة المستحضرة، تترتب عنها حالة من الإدراك، وتتحدد - بالتالي - طبيعة الاستجابة أو الموقف.

أما النقد الحديث، فبدوره يؤمن إيماناً قاطعاً بأهمية الصورة في الصياغة الشعرية بل يعدّها عماد الشعر وجوهره: فمحمد غنيمي هلال الذي تتبع هذه الأداة بالاستقراء والدراسة في مختلف المذاهب الأدبية، انتهى إلى نتيجة مفادها أن تلك المذاهب على اختلافها، تجمع على أن "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة... فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة".<sup>(1)</sup>

وبهذا الحكم يؤمن ساسين عساف الذي يرى أن القصيدة عبارة عن صورة كبيرة، لأن لغة الشعر هي لغة المجاز.<sup>(2)</sup>

أما محمد حسن عبد الله فأول ما يطالعنا به في الصفحة الأولى من كتابه " الصورة والبناء الشعري" هو قوله: " هذه الدراسة النقدية تحاول استكشاف جانب أساسي من الشعر، لعله أهم أركان التركيب، ونعني: الصورة الفنية ومكانها في البناء الشعري".<sup>(3)</sup> ثم نقرأ له شهادة أخرى في ثانيا هذه الدراسة تؤكد أن الصورة جوهر الإبداع الشعري، حيث يقول: "إن الشاعر يفكر بالصُّور، والتعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية".<sup>(4)</sup>

فهذه النصوص تكشف عن إيمان راسخ بأهمية الصورة في عملية التشكيل الشعري، وأدبية النص.

وانطلاقاً من هذا الوعي بفعالية هذه الأداة، فإن النقد الحديث، - ومع قناعته بأن الصورة تقوم على التقديم الحسي للمعنى- قد أعطاها أبعاداً جديدة نابعة من صميم وظيفتها باعتبارها أداة لنقل التجربة. وراى أن الوقوف عند حدود الشكل الخارجي، والفهم الحسي لها، هو ما يقلل من أهميتها، ويحد من فعاليتها على مستوى الأثر الفني وفعل الاستجابة لدى المتلقي. فحقيقة الصورة كما يراها محمد حسن عبد الله: " شكل حتمياً، ولكنها شكل يتفاعل ويومض، ويحرك ويصدم، ويفجّر".<sup>(5)</sup> ولكي يتأتى لها ذلك ينبغي أن تنجح في تقديم الفكرة

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 422.

(2) ينظر: عساف ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص 28.

(3) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص 7.

(4) المرجع نفسه، ص 43.

(5) المرجع نفسه، ص 29.

مفعمة بالمشاعر وحرارة العاطفة، إذ " لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين مرئيات أو مسموعات أو غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته. وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً ولهذا كان مما يضعف الأصالة اقتصار الشاعر - في تصويره شعوره - على حدود الصور المبتدلة التي تقف عليها الحواس جميعاً التي هي صور تقليدية " (1).

ونُنتهي مما تقدم إلى تأكيد أهمية الصورة في البناء الشعري ودورها المحوري كأداة فاعلة في نقل التجربة والتأثير في المتلقي. وهذا في ضوء ما نصُّ عليه النقد العربي، قديمه وحديثه.

وإذا كان النقد القديم قد استخلص هذه الأهمية من خلال فهمه للصورة على أنها تقديم حسي للمعنى، واكتفى بالنظر إليها من حيث شكلها الخارجي، وعلاقتها بالمتلقي. فإن النقد الحديث قد أثرى هذا التصور، بما أضافه من ملاحظات هامة تصبُّ غالباً في دائرة الربط بين الصورة والعاطفة، ومراعاة الموقف النفسي. ويقدر ما التفت هذا النقد إلى دور الصورة في إثارة المتلقي، فقد شدُّ على ربطها بالذات المبدعة، باعتبارها وسيلة البوح العميق، والتعبير الرقيق عن حقيقة التجربة.

وفي ضوء هذا الفهم ستسعى الدراسة في هذا العنصر إلى محاولة الوقوف على ملامح الصورة في النص المولدي، وهل وفقَّ الشعراء في تطويع هذه الأداة بما يخدم الغرض؟ وإلى أي مدى نجحت الصورة في توصيل أفكارهم ورؤاهم ومشاعرهم، والتعبير عن تجاربهم. وما مستوى تأثيرها الفني؟ وما طبيعة الصورة التي استعان بها هؤلاء؛ هل تقيدت بحدود المفهوم القديم الذي يحصرها في الأوجه البلاغية المعروفة، من تشبيه ومجاز بأنواعه بما في ذلك الاستعارة والكناية، أم تخطت ذلك إلى الرمز، وإلى الصور الذهنية التي أضافها النقد الحديث؟

كل هذه التساؤلات ستجيب عنها نماذج الصورة في الشعر المولدي. على أن يسبق ذلك، الحديث عن أهم مصادرها في هذا الغرض الشعري.

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 444.

## 1- مصادر الصورة

إن الطبيعة الدينية لموضوع المولدية قد أثرت بشكل جلي في أدوات التشكيل الشعري بعامة. والصورة باعتبارها إحدى أهم هذه الأدوات قد استمدت منابعها من المعين الديني، لاسيما القرآن الكريم، والعالم الصوفي. هذا المصدر الثرّ الذي أمد الشعراء بكثير من الملامح، والمعاني والأفكار، والرؤى في صياغة الصورة النبوية المحمدية، والإشادة بذكرى المولد النبوي الشريف التي تستمد عظمتها وجلالها من تلك القدسية الدينية. وحتى في مجال مدح السلطان، كان التعامل بالصورة الدينية حاضرة من خلال تقديم هذه الشخصية على أنها ناصرة للحق، خادمة للدين، وحامية لحماه.

فإذا كان الشعر المولدي صادرا عن تجربة ذات ارتباط وثيق بالدين وبمبلغ رسالة الإسلام، يسعى في هذا المقام إلى إضفاء صفات وصور المثالية الدينية على هذه الشخصية، وأن يصدر في هذه الصور- بلا شك- عن عاطفة دينية صادقة، فإن حاجته إلى المرجعية الدينية-والقرآنية تحديدا- تغدو أمرا أكيدا.

ومن المنابع الدينية التي استرشد منها الشعراء صورهم، العالم الصوفي بإمداداته الفسيحة، حيث استلهموا منه ما يلبي مقصدهم في تشكيل صورة متسامية لشخص الرسول(ﷺ).

بالإضافة إلى هذين المنبعين الأساسيين، نلتقي بمصدر آخر، شكّل بدوره فضاءً خصبا في بناء الصورة، ويتمثل في الشعر القديم، الذي كانت ملامحه واضحة على مستوى أدوات التشكيل. ومن بينها الأسلوب التصويري الذي عانق-وبقوة- ذلك الطابع القديم، فبدت بصماته واضحة من حيث طريقة تشكيل الصورة.

وعلى هذا النحو، تتحدد بوضوح منابع الصورة في القصيدة المولدية، والتي سنتبينها أكثر من خلال الاستعانة ببعض النماذج التي تؤكد حضور هذه المرجعية.

### أ- المصدر القرآني

سبق أن تبين من دراسة عنصر اللغة، ما كان من حضور خاص للمعجم القرآني في صياغة النص المولدي، لا سيما عند محاولة استجماع ملامح الشخصية المحمدية ومعطياتها الخاصة والعامة.



ولا شك أن ارتباط اللغة بالصورة هو ارتباط لا يقبل الجدل، فالمعجم الشعري هو الذي يكون مفرداتها، ويعبر عنها. ومنه، فإن الصورة الشعرية كذلك قد استمدت أحد أهم منابعها من القرآن الكريم، واستوحى الشعراء في ذلك حشداً من الصور القرآنية، سواء تعلق الأمر بوظيفة الإقناع، أو بتحقيق المتعة الجمالية بحضور الصورة القرآنية داخل البوح الشعري.

ومن أمثلة ما نستحضره في هذا المقام، قول ابن الخلوف مصوراً حالة الخلق، يوم ترتج الأرض رجتها الكبرى معلنة قيام الساعة، إذ يسكنهم رعب وفزع شديد يفضي بهم إلى حالة من الذهول وغياب الوعي. فيقول: <sup>(1)</sup>

تَرَاهُمْ سُكَارَى هَائِمِينَ وَمَاهُمْ      سَكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ يَهِيمُ

حيث استحضر الشاعر هذه الصورة من قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تَرْوُهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ، وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسَكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾. <sup>(2)</sup>

وفي نقله لمشهد "قوم عاد" وقد حل بهم العقاب الإلهي، لاذ بالتصوير القرآني قائلاً: <sup>(3)</sup>

أَوْ قَوْمٌ لُوطٍ وَعَادٌ إِذْ طَفَّوْا وَيَغُفُّوْا      صَارُوا كَنَخْلٍ رَمَاهُ الرِّيحُ فَأَنْصَفَحَا

حيث عادت به الذاكرة إلى قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا عَادُ فَاهْتَكَمُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ سَكَّرَها عَلَيْهِمْ سِنْعَ لَيْلٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا وَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أُعِجَازٌ نَخْلٌ خَاطِيَةٌ﴾. <sup>(4)</sup> وإن كانت الصورة لدى الشاعر هنا لا ترقى إلى مستوى ما تشيعه الآية من إحياء، إذ تمثل كلمة "خاوية" في الآية عمق المعنى، ومصدر الإشعاع في الصورة، فهي تحيل على دالتين: في الأولى تأكيد على ضعف الخلق أمام قدرة الله وقوته. وفي الثانية إحياء بهول العاصفة، ودرجة العقاب.

وفي قصيدته "اللامية" يعيد صياغة الصورة القرآنية، والتي تنقل إلينا مشهد أبرهة الحبشي وأتباعه، وقد لقي مصيره المشؤوم حين عزم على هدم الكعبة، فقال: <sup>(5)</sup>

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنين في مدح خير الفرقين، ص 188.

(2) الحج، آ 2.

(3) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنين في مدح خير الفرقين، ص 312.

(4) الحاقلة، آ 6-7.

(5) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنين في مدح خير الفرقين، ص 91.

جَاءُوا بِكَيْدٍ لِهَازِمِ الْبَيْتِ فَأَنْقَلَبُوا

عَلَى الْوُجُوهِ كَعَصْفٍ وَهُوَ مَا كُنُوا

حيث شبه حالة جيش أبرهة - وقد حل به العقاب الإلهي - بزرع أكلته الماشية وداسته بالأقدام فسوته بالأرض. وهو في هذا يلتفت إلى قوله تعالى: ﴿فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَا كُنُوا﴾<sup>(1)</sup>.

وفي سياق مدحه لصحابة رسول الله (ﷺ) والإشادة بتضحياتهم في سبيل إعلاء كلمة الإسلام، وما ينتظرهم من ثواب، يستعين بالمجاز القرآني، قائلا:<sup>(2)</sup>

شَرَوْا بِأَنْفُسِهِمْ فِي اللَّهِ جَنَّتَهُ فَاسْتَوْجَبُوا الْفَوْزَ لَمَّا إِنْ رَضُوا التَّلَفَا

فقد استخلص هذه الصورة المجازية الواردة في الشطرة الأولى من البيت، من قوله جل شأنه: ﴿إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنْ لَهُمُ الْجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعِنْدَ اللَّهِ حَقُّهُ فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بَيْنَكُمْ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الْقَوْزُ الْعَظِيمُ﴾<sup>(3)</sup>.

ومن الصور المستوحاة من المصدر القرآني، قول أبي القاسم البرجي مصورًا توقيت الإسرائ:

سَرَى وَجُنْحُ ظَلَامِ اللَّيْلِ مَسْدَلٌ وَالنَّجْمُ لَا يَهْتَدِي فِي الْأَفْقِ سَارِيَهُ<sup>(4)</sup>

وهو يوافق قوله تعالى: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا﴾<sup>(5)</sup> حيث انطلق في تصويره لتوقيت تلك الرحلة المقدسة من الخطاب القرآني، ثم اجتهد في تنمية الصورة وتشكيلها بما يوافق مقتضيات هذا الخطاب.

أما ابن الخطيب، فقد بدا له الرسول (ﷺ) في صورة غيب ورحمة من بها الله على عباده، ورأى فيه - بما كلّفه الله - نورا يهدي إلى النهج الصحيح حيث قال:<sup>(6)</sup>

أَيُّ غَيْبٍ مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ هَامٍ وَسَرَاجٍ يَهْدِيهِ وَضُجَّاحٍ

(1) الفيل، آ: 5.

(2) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 113.

(3) التوبة، آ: 111.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 297.

(5) الإسرائ، ج آ: 1.

(6) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

وهو في هذا يستلهم معالم الصورة من قوله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ﴾ (1)  
وقوله جل شأنه: ﴿وَدَاعَيْنَا إِلَى اللَّهِ بِآذَنِهِ وَسِرَاجًا مُنِيرًا﴾ (2).

ويغوص الثغري في عمق الذاكرة القرآنية ليستقي منها صورة تجسد حاله الخلق يوم  
الحشر، وقد ضاق بهم الحال، واشتد بهم الكرب. وهو كربٌ يشيب الواصي - على حدّ تعبيره-  
أوحى الصورة إحياءً عميقاً بذلك الموقف العسير. يقول: (3)

لَدَى مَوْقِفٍ يَوْمَ الْحِسَابِ وَهُوَ لِي  
يَسُومُ الْوَرَى كَرْبٌ يُشِيبُ النَّوَاصِيَا

فمصدر هذه الصورة، هو قوله تعالى، مصورا هُوَ ذلك اليوم العصيب: ﴿فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن  
كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا﴾ (4).

ولعل في هذه النماذج ما يؤكد التفات الشعراء للمنبع القرآني في تشكيل صورهم.  
وهو مصدر زودهم بكثير من ملامح الصورة التي تنسجم وطبيعة المضمون الديني الذي تنطوي  
عليه القصيدة المولدية.

## ب- العالم الصوفي

شكل العالم الصوفي بما يتضمن من أفكار ومفاهيم وتصورات، تتصل بالذات المحمدية  
منبعاً هاماً أفاد منه شعراء المولديات أيما فائدة في مجال بناء الصورة، خاصة فيما يتعلق  
بالحقيقة المحمدية، وتحديداً، "نظرية النور المحمدي"، التي ترجع أصل النبي محمد (ﷺ) إلى  
طبيعة نورانية أزلية وجدت قبل كل وجود، بما في ذلك آدم عليه السلام. وأن هذا النور القديم،  
انتقل في أصلاب الأنبياء إلى أن ولد مع محمد (ﷺ).

وقد لقيت هذه الفكرة من الرواج ما مكن لها في أذهان الشعراء ووجدانهم خير تمكين.  
وجعلها تلقي بظلالها في سائر أغراض الشعر الديني، على امتداد العصور واختلاف البيئات.  
ومنه شعر المولديات الذي استجاب لمضمون هذه النظرية، فامتد تأثيرها إلى مجال الصورة،  
بحيث استضاءت كثيراً بهذا النور المحمدي. ولأجل هذا نجد أن الشعراء أول ما يتطرقون

(1) الأنبياء، آ: 108.

(2) الأحزاب، آ: 46.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 3، 195، ص 2.

(4) المزمل، آ: 17.



لحدث الميلاد النبوي، يشيرون إلى ذلك النور الذي لاح في الأفق لحظة الولادة، فأضاء قصور  
بُصْرَى بأرض الشام. ومما نستدل به في هذا المقام قول لسان الدين ابن الخطيب: <sup>(1)</sup>

لِمَوْلِدِكَ اهْتَزَّ الْوَجُودُ فَأَشْرَقَتْ      قُصُورُ بُبُصْرَى أَضَاءَتْ الْهَضْبُ وَالْوَهْدَا

ويقول أبو حمو موسى الزياتي: <sup>(2)</sup>

وَأَشْرَقَتْ الْأَفَاقُ بِالنُّورِ عِنْدَمَا      بَدَأَ وَجْهُ الْمُرْسَلِينَ وَلَا حَا

فقد قرن الشاعران مولد النبي (ﷺ) بهذا النور المقدس الذي اعتقد به الصوفية، وجعلوه  
معدن الرسول (ﷺ) المتميز، وطينته الخاصة. ومن هنا تعلق الشعراء بهذا المصدر النوراني  
واتخذوه مورداً يغرفون منه ما يسعفهم في بناء الصورة متعالية للرسول (ﷺ)، على النحو الذي  
يقول به ابن الخلوف في ميميته:

وَهُوَ الَّذِي صَبِغَ مِنْ نُورِ الْجَمَالِ وَمِنْ      نُورِ الْجَلَالِ، فَحَازَ الْفَخْرَ وَالْعِظَمَا <sup>(3)</sup>

وبهذا غدا تشبيه الرسول (ﷺ)، والتكنية عنه بالنور، والبدر والقمر، والشمس، والكواكب،  
والسراج، والنجوم، وما إلى ذلك من مصادر النور ومشتقاته، يشكل تقليدا راسخا درجوا عليه،  
وشاع شيوعا لافتا في صورهم.

ومن النماذج التي تستوحي هذا الملمح الصوفي، قول الثغري التلمساني: <sup>(4)</sup>

شَمْسُ الرِّسَالَةِ وَالنُّبُوَّةِ وَالْهُدَى      بَدْرُ الْجَلَالَةِ، نُورُهَا الْمُتَجَسِّمُ

ويدوره ابن الخلوف يستلهم من هذا المصدر النوراني، منوهاً بالذات المحمدية، متعاليا  
بمقامها، فيقدم لنا الرسول (ﷺ) في صورة البدر، واتباعه في هيئة "النجوم" تحفه، وكأنها تستمد  
من نوره. فقال: <sup>(5)</sup>

كَأَنَّهُمْ نُجُومٌ حَوْلَ بَدْرِ      جَلَّتْ أَثْوَارُهُ لَيْلَ الْأَعَادِي

وبهذا يتضح أن عالم النور ومشتقاته قد شكل مادة خصبة لصياغة صورة متميزة للذات

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 478.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 99.

(3) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 44.

(4) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 171.

(5) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 478.

وبالإضافة إلى هذا المنبع، فإن شعراء المولديات استلهموا ملمحاً صوفياً آخر، وصاغوا منه صوراً تفيض بمشاعر الشوق والحنين، والتقديس لمواطن الرسول الطاهرة. إنها صورة الحاج، أو الزائر لتلك البقاع، وهو ينحني ليقبل معالمها وآثارها أو يُمرِّغ الخد في ترابها المبارك، الذي لامس أخمص قدمي الرسول (ﷺ). فالقارئ للشعر المولدي، يلتقي بكثير من الصور التي تستوحي هذا المشهد الصوفي، على غرار ما نجد مثلاً في قول أبي عبد الله بن أبي جمعة التلايسي، وهو يُمنّي النفس ويعد أن لو حلّ بتلك البيئة الطاهرة ليعفّر الخد في ثراها: <sup>(1)</sup>

يَا لَيْتَنِي زَائِرٌ إِلَيْهِ      أَطْوِي لَهُ الْبَيْدَ وَالسَّبَاسِبَ  
أَعْفَرُ الْخَدَّ فِي ثَرَاهُ      وَأُرْسِلُ الْأَذْمُعَ الْأَسَاكِبَ

أما الثغري التلمساني فيعدُّ بتقبيل ما وسعهُ من تلك المعالم المقدسة: <sup>(2)</sup>

فَيَا لَيْتَ شَغْرِي هَلْ أَرَانِي بِرِنْعِهِ      أَقْبَلُ مِنْ آثَارِهِ مَا أَقَابِلُ

ويوحي من هذا المنبع الصوفي، يبدع ابن الخلوف صورتين موحيتين اعتمد فيهما التشخيص ليعرب عن حرقه شوق، ولهفة للزيارة في فيض من المشاعر المتأججة. فقال مخاطباً أحد المُيمِّين صوب البقاع المقدسة: <sup>(3)</sup>

وَمَرِّغْ أَعَالِي الْوَجْهِ فِي صَفْحَةِ الثَّرَى      وَقَبِّلْ بِثَغْرِ الدَّمْعِ خَدَّ الْمَرَابِعِ

وبهذا، تتضح مشاركة المصدر الصوفي في صياغة الصورة الشعرية للقصيد المولدية، حيث جاد هذا النبع الفياض على الشعراء بمادة تصويرية ثرية مكنتهم من إبداع صور موحية عبرت بدقة عن مشاعرهم ورؤاهم. وزودتهم بما يُلبّي حرصهم على رسم صورة متسامية للشخصية المحمدية.

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 74.

(2) المصدر نفسه، ص 69.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 351.

يعد التراث الشعري العربي القديم مصدرا من أهم مصادر الصورة في الشعر المولدي. وقد سبق أن تبين في مواضع مختلفة من هذه الدراسة أن للنص الشعري القديم سلطانه وبصماته الواضحة في القصيدة المولدية، سواء على مستوى البناء الخارجي - هيكل القصيدة- أو من حيث البناء الداخلي، أقصد أدوات التشكيل الشعري. وقد اتضح من دراسة اللغة مثلا، حجم هذا التأثير والحضور.

وفي مجال الصورة، يلتقي القارئ للشعر المولدي بلامح الصورة القديمة، سواء من حيث جزئيتها، وبساطتها، وقربها، أو من حيث لغتها المعبرة عنها، وكذا مادتها التي تتشكل منها، فهي البيئة العربية بصحرائها، وحيوانها، ونباتها. وظواهرها الطبيعية، من مطر، وسحاب، وبرق، ورعد. ومظاهر الحياة فيها، بعاداتها وتقاليدها وقيمها، ومختلف مكوناتها وعناصرها مما تقع عليه العين وتدركه الحواس والنماذج على ذلك أوسع من أن يحيطها الحصر، ولنا أن نقف عند بعض منها للتمثيل فقط- على حضور هذا الطابع القديم في صياغة الصورة الشعرية المولدية. فمن أكثر هذه الصور الشعرية شيوعا، تشبيه الممدوح بالأسد في الشجاعة والإقدام، كما في قول ابن الخلود مشيدا بشجاعة الرسول (ﷺ) واتباعه: (1)

لَيْتَ يَقُودُ أَسَدًا تَبَارَتْ بِعَوَالٍ رِمَاحُهَا لَنْ تُبَارَى

ومنه قول ابن زمرك في مدح الغني بالله محمد الخامس سلطان غرناطة: (2)

غَوَتْ الْبِلَادُ وَلَيْتَ مُسْتَجِرِ الْقَنَا يَوْمَ الطَّعَانِ وَفَارِجِ الْغَمِّاءِ

وقول أبي القاسم عبد الله بن يوسف في السلطان المريني أبي فارس عبد العزيز: (3)

فِي اللَّيْلِ مَنْ وَتَبَاتِهِ وَتَبَاتِهِ شَبَّهَ يُقَرُّ بِفَضْلِهِ ضِرْغَامُهَا

وبذات التشبيه يرسم الثغري التلمساني للسلطان الزياني أبي حمو موسى الثاني صورة

تنحو منحى المبالغة، حين جعل شجاعة الليث تقصر أمام شجاعة ممدوحه، فقال: (4)

وَسَطًا فَأَيْنَ اللَّيْثُ مِنْ إِقْدَامِهِ فِي الْحَرْبِ عِنْدَ تَرْزُلِ الْأَقْدَامِ

(1) المصدر السابق، ص 141.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 365.

(3) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 213.



ومثلما استعانوا بالأسد في تشكيل صورة الشجاعة والإقدام مدح السلطان قائد الجيوش وحامي حمى الوطن، فقد أشادوا أيضا بقوة الجيش وقدموه في صورة تزرع الرُّعب، وتندر بالهلاك، حيث شبهوه بالبحر في حال هيجانه، وجعلوا حركة الأجنحة فيه (الصفوف) مماثلة لحركة الأمواج المتلاطمة. وهي لوحة فنية تعود بنا إلى لوحات أبي الطيب المتنبي، الذي تفتن في إبداعها، مخلدا سيرة سيف الدولة الحربية. فمن أمثلة هذا الاستلham، قول الثغري التلمساني:<sup>(1)</sup>

بَعَثَتْ بِجَيْشِ النَّصْرِ كَالْبَحْرِ لِلْعَدَا      تَدَافَعُ كَالْأَمْوَاجِ فِيهِ الْجَحَافِلُ

ومنه قول ابن زمرك:

حَيْثُ الْكَتَائِبُ قَدْ تَلَاظَمَ مَوْجُهَا      وَتَدَفَّقَتْ فِيهَا الْخِيُولُ سَيُولاً<sup>(2)</sup>

ومن الصور التي جاد بها تراث المتنبي الفني، تلك التي تقدم الحاكم القائد وسط هول المعركة واجواء الهلاك، حين تتأزم النفس وتسود الوجوه، وتتوتر الأعصاب، تُقَدِّمُهُ حينها، بِاسْمِ الثغر مشرق المحيا، هادئ النفس. فهذه صورة سيف الدولة الحمداني إذا حمى الوطيس وتعالى مثار النقع واحلولكت الأجواء.<sup>(3)</sup>

وهي التي استعارها عبد الله بن لسان الدين ليخلعها على سلطان غرناطة قائلا:<sup>(4)</sup>

تَلْقَاهُ فِي يَوْمِ الْكَرْبَةِ وَالْوَغَى      وَالْخَيْلُ عَابِسَةٌ أَغْرُ وَسِيمَا

كما أوحى للشاعر الثغري التلمساني بالقول:<sup>(5)</sup>

وَخَفَى النَّهَارُ بَلِيلِ نَقْعِ أَغْبَرٍ      وَبَدَتْ كَمَثَلِ نُجُومِهِ خُرُصَائِلُهُ  
تَلْقَى الْخَلِيفَةَ عِنْدَ ذَلِكَ بِاسْمَا      يَفِي الطُّغَاةَ ضَرَابُهُ وَطِعَانُهُ

وإذا كنا نلتقي بلوحة المتنبي في البيت الثاني، فإن الصورة في البيت الأول تحيلنا أكثر

(1) المصدر السابق، ص 71.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 480.

(3) وذلك حيث يقول المتنبي: تَمُرُّ بِكَ الْأَبْطَالُ كُلَّمَا هَزِيمَةً \*\*\* وَوَجْهَكَ وَضَاحٌ وَلَفْرُكٌ بِاسْمِ

المتنبي، ديوانه، دار الجيل - بيروت (د-ت) ص 387.

(4) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 290.

(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 46.

على تلك التي أبدعها بشار بن برد، في قوله: (1)

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا      وَاسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

فوجه الالتقاء بين صورتني عبد الله بن لسان الدين و بشار بن برد، هو في تشبيه شيئين بشيئين؛ حيث شبه غبار المعركة الذي يعلو الأفق - في سواده وقتامته - بعتمة الليل البهيم. وقطع السلاح المتهاوية على الرؤوس، - بما في ذلك السيوف والرماح - وشبهها في بريقها الذي يلوح منها بكواكب أو نجوم تُشِعُّ وسط ذلك الظلام.

ومن الصور القديمة التي استدعاها شعراء المولديات، تشبيه الممدوح في كرمه بالبحر، والغمام، والسحاب. على شاكلة قول ابن الخلوف منوها بهذه الصفة في شخص الرسول (ﷺ): (2)

هُوَ الْغَيْثُ، لَا وَاللَّهِ هُوَ أَجْوَدُ      مِنْ الْغَيْثِ فِي بَذْلِ الثَّوَالِ وَأَكْرَمُ

أما عبد الله بن لسان الدين فرأى في كفي ممدوحه، الغني بالله، غيوماً تمطر النعمة على الرعية، إذا ما أمسكت السماء، وضاق بهم الحال. فقال: (3)

وَتَخَالَ كَفَيْهِ إِذَا شَحَّ الْحَيَا      أَفْقًا بِحَامِيَةِ الْغُيُوثِ غُيُومًا

ويرى الثغري التلمساني ممدوحه أبحراً في سعة الجود والعطاء، قائلاً: (4)

لئن كَانَ بَحْرًا فِي الْعُلُومِ فَإِنَّ فِي      بَنَانِ يَدَيْهِ لِلنَّدَى أَبْحَرًا عَشْرًا

ويعد التشبيه بالبدر، والشمس، والنجوم، والكواكب ملمحاً من تقليد شعري دَنَجَ عليه شعراء المولديات، سواء في مجال التغزل بالمحبوب، أو في وصف الممدوح. ومن أمثلته قول أحمد بن عبد المنان الأنصاري، مشبها وجه الملك بالبدر في تهلهله واستضاءته ليلة الاحتفال بالمولد النبوي: (5)

وَلَمْ يَكُنْ يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا      إِلَّا مُحْيَاكَ مِنْ بَدْرِ نُطَالِعُهُ

(1) ابن رشيقي العمدة، ج 1، ص 291.

(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنّي الجنّتين في مدح خير الفرقين، ص 177.

(3) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 299.

(4) التسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 219.

(5) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 90.

ومنه قول ابن الخلوف جامعا في تشبيهه بين ثلاثة عناصر مستوحاة من مادة الصورة القديمة في وصف الحبيب، وهي : غصن البان، والبدر، والشمس، قائلا: (1)

كَأَنَّهُ غُصْنُ بَانَ حَامِلٌ فَلَكَا  
والبدر والشمس في خديهِ زَهَرَاتُ

وفي عالم الشمس، والنور، والضياء، تفرض صورة النابغة المعروفة في مدح ملك الغساسنة سلطانها على الشاعر يحيى بن خلدون الذي يصدر - بلا شك - عن أفق خيال هذا الشاعر في قوله:

هُوَ الْقُطْبُ وَالْأَفْلَاكُ شُهْبُ سَمَائِهِ  
وَهَلْ دَارَتْ الشُّهْبَانُ إِلَّا عَلَى الْقُطْبِ  
فَمَنْ ذَا كَمُوسَى أَوْ يُضَاهِي جَلَالَهُ  
وَهِيَهَاتَ لِلشَّمْسِ الْمُنِيرَةِ مِنْ تَرْبِ (2)

ومن الصور القديمة في النص المولدي، تصوير حالة الهدم والخراب في الديار، والإشارة إلى فعل (الدهر/ الزمن) كقوة تدمير. كما في قول عبد الرحمن بن خلدون: (3)

عَبَثَتْ بِهَا أَيْدِي الْبَلَى وَتَرَدَّدَتْ  
فِي عَظْفِهَا لِلدَّهْرِ آيُ خُطُوبِ  
ومنه قول ابن الخلوف : (4)

فَيَا أَرْبُعَا رَضَتْ تَجَمَّ رِيَاضُهَا  
تَلَاعَبُ فِيهَا شَمَالٌ وَجَنُوبُ

فهو بهذا يستدعي صورة امرئ القيس في سياق تعبيره عن فعل عوامل الطبيعة في الطلل وقد تناوبت على ساحة الدار، ربح الجنوب والشمال، إحداهما تطمس والأخرى تعري، وكانما هو عبث بالمكان.

أما في سياق الغزل، فمن الصور التي عانقت أسلوب القدماء واستوحت من خيالهم تلك التي تُقدّم المحب في صورة البطل المغامر، بل الأسطوري أحيانا، حيث يتحدّى الحرّاس والجيوش ولا يبالي بالمخاطر والأهوال. وهو مشهد يعيدنا إلى قصص عمر بن أبي ربيعة، أو إلى مغامرات امرئ القيس الغرامية، والتي نقتطف منها قوله مخاطبا صاحبتة، وقد توجّست خيفة من

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 260.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 233.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 504.

(4) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 408.



أهلها: (1)

فقلت يمين الله أبرح قاعداً      ولوقطعوا رأسي لديكم وأوصالي

إلى أن يقول، قاصداً بخطابه، زوجها: (2)

أيقئني والمشرق في مضاجعي      ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وقوله من المعلقة:

تجاوزت أخراساً إليها ومغشراً      علي حراساً لو يسرون مقتلي (3)

حيث نلتقي بمثل هذه الصورة المتعالية في قول الأمير إسماعيل بن الأحمر: (4)

أزور ولوان السيوف شواهر      وأدئو ولوان الجحيم مزارها

وكذا في قول ابن الخلف: (5)

وأغشى حمى ليلى وإن كان قيسها      أعد لمن يخشاه جيشاً عرمرماً

وفي مجال وصف مطية الرحلة، نلتقي أيضاً بمعالم الصورة الشعرية الجاهلية. ومن أبرزها، تشبيه الناقة بالسفينة، وهي صورة كثيراً ما تداولها شعراء الجاهلية في مقطع وصف الضعائن (6). ونمثل هنا بقول عبد الله بن لسان الدين: (7)

سفائن آل طواها السرى      وشق الحزون وقطع السهول

وانطلاقاً من هذه النماذج التي سبق تقديمها في سياقات مختلفة، يتأكد لقارئ الشعر المولدي مدى تشبث أصحابه بالأسلوب التصويري القديم، إن على مستوى الصورة، أو طريقة

(1) امرؤ القيس، الديوان: 141.

(2) المصدر نفسه: 142.

(3) المصدر نفسه: ص 39.

(4) ابن الأحمر: نثر فرائد الجمان، ص 378.

(5) ابن الخلف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 323.

(6) من ذلك، قول لبید:

كفينة الهندي طابق ذراها      بمقائف مشوخة ودهان

- لبید بن ربیع، الديوان، دار صادر بيروت، ص 208.

(7) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 7، ص 290.

صوغها وتشكيلها، ولغتها المعبرة عنها، وهو ما يعكس إمعاناً واضحاً في طلب الصورة القديمة، والامتثال لتقاليدها الفنية التي أرسيت مع شعراء العرب الأوائل في الجاهلية.

## 2- أنواع الصورة

إن الحسية هي طبيعة الصورة، وطبيعة الشعر ذاته، كما سبق أن تبين مع نص حازم القرطاجني، في أن الأقاويل الشعرية تقوم على التخيل، الذي بدوره تابع للحس، وهو الرأي السائد في البيئة النقدية والبلاغية، سواء عند القدماء أو لدى المحدثين.

. فعند معالجة الرُّماني لمشكلة الإعجاز في القرآن الكريم<sup>(1)</sup>، استوقفه الأسلوب التصويري فيه، وشدَّ انتباهه في هذا الأسلوب ما يعتمد من تقديم للمعنوي بالحسي، وعده مظهرًا من مظاهر الإعجاز بالنظر إلى قوة التأثير التي تحققها الأوجه البلاغية المعروفة في الملتقي، عند إخراجها للشيء العقلي المعنوي في صورة حسية. ومن هنا شدّد على بلاغة التشبيه والاستعارة وأهميتها في أداء المعنى .

ولقد وقف جابر عصفور عند موضوع الإخراج الحسي للمعنى مُطَوِّلاً<sup>(2)</sup> مبينا أهمية هذا الجانب، وإلحاح القدماء عليه، ابتداء من الجاحظ إلى أن انتهى إلى عبد القاهر الجرجاني. هذا الأخير الذي تقتطع من كتابه " أسرار البلاغة " نصاً يؤكد فيه بلاغة التصوير الحسي، وما يؤديه من وظيفة فنية ومعنوية، وما يؤكد من إثارة واستجابة لدى الملتقى. يقول: "إن أنس النفوس أن نخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكثي، وأن تُردّها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ".<sup>(3)</sup>

ثم يضيف معللاً لأهمية التقديم الحسي، وتناغمه مع طبيعة النفس البشرية، وأن المبدع في ذلك والملتقي على السواء، يحققان من خلاله نوعاً من الإشباع للحنين إلى الطفولة، فيقول: "ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية،

(1) ينظر: عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص 261 إلى 265.

(2) ينظر: الفصل الرابع كاملاً من كتاب الصورة الفنية. المرجع نفسه ص 255 إلى 307.

(3) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 102.

فهو إذن أمس بها رَحِمًا، وأقوى لديها ذمًا، وأقدم لها صحبة، وأكد عندها حرمة".<sup>(1)</sup>

إن التعبير الحسي على هذا الأساس هو نوع من الإشباع للحنين إلى الأصل، أو إلى الطفولة الإنسانية. وإلى هذا مَرَدُّ أنسه ومناط أهميته.

وفي الدراسات الحديثة للصورة، نلتقي بحشد من الأحكام تعيد أهميتها إلى قدرتها على التجسيم المعنوي. وتجعل الحسية من طبيعتها، وبالتالي من طبيعة الشعر.<sup>(2)</sup> وأنها إذا لم تعتمد الحسي فقدت مبرر وجودها.<sup>(3)</sup> يقول الولي محمد مؤكداً على أهمية الحسية في الصورة، وبالتالي في تشكيل الشعر: "إنها [الحسية] جوهر العمل الشعري واستراتيجية الشاعر الكبرى... وربما سميت الصورة صورة لأنها تقدم صورة حسية مقابل شيء قد يكون مجرداً".<sup>(4)</sup>

وإذا كان قد تأكد لنا أن الحسية هي طبيعة الصورة وجوهر الشعر، فإن التشبيه والاستعارة أو المجاز بعامة في رأي النقاد والبلاغيين العرب، ولاسيما القدماء هي وسائل وأدوات التقديم الحسي للمجرد، وراوا -بالتالي- أن الصورة تنحصر في هذه الأوجه البلاغية.<sup>(5)</sup>

وعلى أساس من هذا التصور ستكون معالجة الصورة في النص المولدي، وذلك اعتباراً لطبيعته التقليدية، حيث إن طبيعة الصورة في القصيدة المولدية تستجيب إلى حد بعيد لمفهوم النقد القدماء على مستويات عديدة، ستتضح من خلال التعامل مع النماذج الشعرية.

والباحث في الشعر المولدي، يجد أن الصورة من حيث طبيعتها وأدواتها، تتوزع على محورين كبيرين: المحور الأول، تمثله الصورة البيانية بأنواعها المعروفة، من تشبيه، واستعارة، وكناية. والثاني يتعلق بالصورة البديعية التي بدورها تسجل حضوراً واسعاً في هذا الشعر.

(1) المصدر السابق، ص 102.

(2) ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 128-129.

و- ساسين عساف، الصورة الشعرية، ص 28.

و- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 32.

(3) ينظر: محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1990، ص 253.

(4) المرجع نفسه، ص 252.

(5) ينظر: عثمان عبد الفتاح، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، مصر، وينظر 1998، ص 154، 160.

أيضاً: البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، الدراسة في أصولها، وينظر: ساسين عساف، الصورة الشعرية، ص 65-66 وتطورها، ط 3، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1973، ص 15.



## 2- 1 الصورة البيانية

المقصود بالصورة البيانية، كما هو معروف في التراث النقدي والبلاغي، تلك التي تقوم على الأوجه البلاغية، كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز بأنواعه. وهي - كما سبق الذكر- الأدوات التي تُمكن الشاعر من التعبير عن فكرة أو إحساس، أو معنى مجرد، بطريقة حسية تؤدي إلى الإبانة والتوضيح.

غير أن القدماء، وإن كانوا على وعي بقيمة التقديم الحسي للمعنى، فإنهم اقتصروا في تقسيمهم للصورة على جانبها الشكلي فحسب، وما يمكن أن تحققه من مقارنة بين طرفيها، دون أن يربطوا ذلك بالعاطفة. فاستهواهم مثلاً، التشبيه المتعدد داخل البيت الواحد، حتى وإن تنافرت الصورة الحسية مع الصورة النفسية<sup>(1)</sup>. وتلك -بلا شك- نظرة لا تنصف الصورة كل الإنصاف، بل تجرّدها من إحدى أهم خصائصها، وتجعلها قاصرة عن أداء وظيفتها كاملة من حيث إحداث الاستجابة التامة والأثر العميق في المتلقي. ذلك أن وظيفتها لا تقف عند حدود إثارة المتعة فحسب.

من هنا، نصّت الدراسات الحديثة على أهمية العاطفة والمشاعر، والأجواء النفسية في تشكيل الصورة، على اعتبار أن التصوير الشعري لا يعني نقل الواقع كما هو. وإنما ينقل رؤية الشاعر للواقع. إنه إعادة خلق وتشكيل له من جديد، وذلك بما يضفي الشاعر على ذلك النقل والتصوير من ذاته ومن ظلاله النفسية وحالاته الشعورية. يقول محمد حسن عبد الله: "الشاعر في إعادة خلقه للواقع لا يتوقف عند الشيء كحقيقة مستقلة وإنما يعيد خلقه بطريقة تشمل الشيء وجوانب الإثارة الحسية التي تصله بهذا الشيء، ويشمل كل حقائق التجربة والطابع المزاجي للتجربة."<sup>(2)</sup> وهو بهذا يؤكد على عنصر العاطفة، وكذا على ربط الصورة بالمبدع وبطبيعة التجربة. وفي ضوء هذا المفهوم، نحاول أن نستكشف معالم الصورة البيانية في النص المولدي، وإلى أي مدى نجحت في التعبير عن التجربة؟ وما مدى استيعابها لحمولة المشاعر والعواطف التي تنطوي عليها الذات المبدعة؟ وما مستوى العمق الذي تحقق للصورة الشعرية المولدية في أنواعها البيانية المذكورة؟.

(1) ينظر : البطل علي، الصورة في الشعر العربي، ص 21.

(2) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص 34.

## ١- الصورة التشبيهية

إن المتفحص للتراث النقدي والبلاغي لا شك يلتقي بتلك الهالة والعناية الخاصة التي أحيط بها التشبيه، بالكيفية التي جعلته أحد أهم أركان الشعر، وغرضاً من أغراضه؛ فأغراض الشعر عند قدامة، هي: " المديح، والهجاء، والنسيب، والمرثي، والوصف، والتشبيه " (١) وحصرها الرُّماني في خمسة، هي: " النسيب، والمدح، والهجاء، والفخر، والوصف، ويدخل التشبيه والاستعارة في باب الوصف " (٢) وينقل ابن رشيق بهذا الشأن ما نصه: "وقال غير واحد من العلماء: الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائقة، والتشبيه الواقع. وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن" (٣).

فهؤلاء وإن قصدوا إلى الصورة بالأوجه البيانية، فإنهم يولون الأهمية الأولى للتشبيه، ومن بعده، الاستعارة. حيث ظل الأمر كذلك، على الأقل إلى غاية عصر عبد القاهر الجرجاني، الذي ارتقى بالاستعارة إلى المستوى الذي زاحمت فيه التشبيه هذه المكانة، وقاسمتها هذه العناية.

ومن مظاهر فتنه القدماء بالتشبيه أنهم اتخذوه أساساً للمفاضلة، كما هو الشأن مثلاً في تقديم الشاعر امرئ القيس. وقد رأوا في هذا الشكل البياني دليل الفطنة والحدق، وعلامة القدرة على التمييز والوعي بطبيعة العلاقة بين الأشياء واكتشاف الروابط بينها. وفي ذلك ما يتطلب الجهد وإعمال الفكر، وفيه أيضاً ما يعكس قيمة هذه الأداة. يقول ابن رشيق: "وأشدُّ ما تكلفه الشاعر، صعوبة التشبيه، لما يحتاج إليه من شاهد العقل واقتضاء العيان" (٤).

ومن أسباب التعلق بالتشبيه لدى القدماء أنه يمثل الصورة البلاغية التي تحافظ على إقامة الحدود بين الأشياء، فتوافق - بذلك - العقل والمنطق. على عكس الاستعارة التي تعبت بتلك الحدود.

على أن مصدر الفتنة بالتشبيه لدى النقاد والبلاغيين لا يمكن أن تنفصل عن فتنة الشعراء القدامى به، فكثيراً ما تنافسوا فيما بينهم للظفر بالتشبيه المبتكر الطريف. ولنا أن نذكر هنا موقف الشاعر البحثري الذي تناقلته العديد من كتب النقد والبلاغة، والذي

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 91.

(٢) ابن رشيق القيرواني: العمد، ج 1، ص 120.

(٣) المصدر نفسه، ج 1 ص 122.

(٤) المصدر نفسه، ج 1، ص 285.

يسجل إعجابه الكبير بتشبيه امرئ القيس المتعدد<sup>(1)</sup>، إلى درجة أن شكل لديه هاجساً وانشغالاً إلى أن أتى بمثله، بل وتفوق عنه في رأي كثير من النقاد. ففي هذا الموقف ما يقوم دليلاً على شغف القدماء، نقاداً وشعراء بالصورة التشبيهية.

أما عن حد التشبيه، فتعريفات القدماء له تلتقي في كونه: مقارنة ومشابهة بين الأشياء وليس مطابقة واتحاداً. يقول قدامة: "إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه وبغيره من كل الجهات؛ إذ كان الشئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تباين البتة اتحاداً، فصار الاثنان واحداً"<sup>(2)</sup>.

ويرى ابن رشيق أن التشبيه: "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"<sup>(3)</sup>.

على أن قدامة، مع حرصه على رسم هذه الحدود بين طريقتي التشبيه، واستقلال أحدهما عن الآخر، يرى أن أحسن التشبيه ما قارب دائرة الاتحاد، وتحققت فيه تقاطعات كثيرة، فكانت نقاط الاتفاق غالبية على أوجه الافتراق: "فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد". وهذا مذهب ابن طباطبا، الذي يرى أن قوة التشبيه تكمن في تعدد أوجه الشبه فيه<sup>(4)</sup>.

ومن علامات الجودة والاستحسان في التشبيه أن يبرهن الشاعر على قدرته في اكتشاف العلاقات بين الأشياء، وذلك من خلال الجمع بين المتباعدين، أو بعبارة أخرى، أن يوقع شدة الالتلاف في شدة الاختلاف. وهذا ما قال به عبد القاهر الجرجاني<sup>(5)</sup> ففي ذلك دليل القدرة والحدق لدى الشاعر، شريطة أن لا يستكره الوصف على حد تعبيره، بمعنى أن لا يقر مشابهة

(1) حيث ينقل ابن رشيق، أن البحري ما قرأ به القرار مذ سمع قول امرئ القيس، حتى صنع هذا البيت:

كَأَنَّ مَنَارَ التَّفْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا      وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

أما بيت امرئ القيس، فهو:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطُّيْرِ رُطْبًا وَبَاسًا      لَدَى وَكْرَهَا غُنَابٌ وَالْحَشَفُ الْبَاسِي

ابن رشيق، العمدة، ص 290-291.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 124.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 286.

(4) ينظر: ابن طباطبا العلوي، عبار الشعر، ص 56.

(5) ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 132.



بين مختلفين لا أساس لها ولا مرجع في العقل. يقول: " ولم أرد بقولي إن الحدق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، إنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل. وإنما المعنى أن هناك مشابهاً خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغفل فكرك فادركها فقد استحققت الفضل" (1).

أما عن وظيفة التشبيه، فهي "الإيضاح والإبانة" وهذا بحكم طبيعته الحسية التي تقوم على محاكاة أشياء مجسدة في الواقع، فتُخْرِجُ الأغمض إلى الأوضح، لاسيما في حالة تشبيه المجرد بالحسي، فالتشبيه الحسن عند الرُّماني: " هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً... وشرح ذلك، أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب" (2). ولأجل هذا استهجن تشبيه الحسي بالمعنوي.

والى جانب وظيفة التوضيح والإبانة، فإن للتشبيه وظائف أخرى، منها: "اختصار المعنى وتكثيفه"، حتى أنه عند عبد القاهر: "يختصر ما بين المشرق والمغرب" (3). ومنها "المبالغة"، ذلك أن سبيل التشبيه: "أن تشبّه الأدنى بالأعلى إن أردت مدحه، وتشبيه الأعلى بالأدنى إذا أردت ذمّه" (4).

ويطول بنا المقام لو استرسلنا في تتبع علامات الجودة والتشبيه لدى النقاد والبلاغيين العرب، وما أرسوه من قواعد، وشروط، ومقاييس للإصابة في هذا النوع من التصوير البياني.

على أن الأجدد يعد هذه الإضاءة المعجلة أن نحاول استكشاف ملامح الصورة التشبيهية في القصيدة المولدية، ومدى تجاوبها مع طبيعة الموضوع الدينية والتقليدية. ومستوى أدائها الفني والمعنوي.

ينبغي أن أشير بداية أن الصورة في الشعر المولدي قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالشخصية المحمدية، خاصة فيما يتعلق بجانبها المعنوي. وقد سبق أن تبين في الدراسة الموضوعاتية (5) أن الشعراء لم يلتفتوا في مضامينهم المدحية إلى الناحية الحسية باستثناء ما كان من شاعر الدولة الحفصية، ابن الخلف في بعض قصائده. عدداً ذلك، فإن التركيز انصب أساساً على

(1) المصدر السابق، ص 130-131.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 287.

(3) الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص 111.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 290.

(5) ينظر، ص 174-176 من هذا البحث.

الصفات المعنوية والمعطيات السلوكية والقيمية. كما أنهم في سياق الإشادة بليلة الميلاد النبوي، انطلقوا من الصفات المجردة التي تعلو بالمناسبة وتُعْظَم شأنها. وكذا كان التعامل في مجال التنويه برسالة الإسلام الخالدة. وكذلك كانت أيضا العناية في مقطع مدح السلطان بالقيم المعنوية أكثر.

وعلى هذا، فإن طبيعة الموضوع في النص المولدي هي إلى التجريد أقرب، ولا شك أن لهذه الطبيعة تأثيرها في مجال التصوير. حيث يسجل القارئ لهذا الشعر غلبة الصورة التي تنطلق من المجردات؛ كالتقوى، والورع، والشجاعة، والكرم، والقداسة، والرفعة، والإيمان، والشرك. وما إلى ذلك من الصفات والقيم المعنوية، التي شكلت الطرف الأول في معادلة الصورة الشعرية المولدية.

ومن أكثر هذه الصور شيوعا، تلك التي تقوم على تشبيه الرسول (ﷺ) بالنور ومشتقاته ومصادره، تعبيرا عن رفعة وعلو مقامه. أو عن هدايته للناس، ووضوح نهجه. أو عن حقيقته - الفلسفية - كما تصوّرُها المتصوفة.

ومن أمثلة الصور النورية التشبيهية، قول لسان الدين بن الخطيب: <sup>(1)</sup>

إِلَى أَنْ فَرَى اللَّيْلُ مِنْ نُورِ وَجْهِهِ      كَمَا شَفَّ سُحْبٌ عَنْ سَنَا قَمَرِئَمْ

فقد كانت ليلة الميلاد النبوي بما لاح فيها من نور محمد كأنها سحب بددتها وجلاها ضوء القمر. وهو تشبيه مركّب يقارن شيئين بشيئين، الليل بالسحب، ومحمد (ﷺ) بالقمر. وما هذا النور إلا إشارة إلى علو الشأن وخصوصية المعدن. وإذا كانت أطراف الصورة تبدو في الظاهر حسية، فإن ما ينتهي إليه التشبيه في معناه البعيد، هو في الحقيقة مقارنة بين معنوي وحسي؛ بين (الظلال/ الليل والسحب)، (والهداية/ النور والقمر).

أما أبو القاسم البرجي، فقد بدت له بشرى الأنبياء المتتالية عن نبوءة محمد (ﷺ) شبيهة بعلامات الصبح البادية في الكواكب التي تتقدمه مشيرة إلى انبلاجه. يقول:

جَاءَتْ تُبَشِّرُنَا الرُّسُلُ الْكَرَامَ بِهِ      كَالصَّبْحِ تَبْدُو تَبَاشِيرًا كَوَاكِبُهُ <sup>(2)</sup>

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 577.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 279.

ويسمى الثغري التلمساني إلى بيان فضل محمد (ﷺ) على سائر الأنبياء والرسول، والتسامي به إلى أعلى الرتب، فتستدعي هذه الفكرة إلى مخيلته صورةً كونية، تشارك في تكوينها "الشمس" و "الدراري". يقول: <sup>(1)</sup>

نَبِيٌّ لَهُ فَضْلٌ عَلَى كُلِّ مُرْسَلٍ      كَمَا فَضَّلْتُ شَمْسُ النُّهَارِ الدَّرَارِيَا

حيث يبين من خلال الصورة فضل الشمس على الكواكب؛ إذ هي مصدر نورها والقها، ليخلع هذا الفضل على المشبه الذي هو النبي محمد (ﷺ) في علاقته بالأنبياء وامدادهم بالهدى النبوي. والشاعر وإن كان قد أفاد من تلك الصورة التشبيهية التي رسمها النابغة للكم الفساسة، فإنه - بلا شك - يتحرك أيضا في أفق صوفي، ويصدر عن مقولة مفادها أن النور المحمدي هو مصدر كل النبوات.

ونجده في نموذج آخر يُؤثر التشبيه البليغ ليحقق قدرا أكبر من المبالغة، جامعا بين الرسول والرسالة، فرأى في هذا بدرا في الضياء وتهلل الطلعة، وفي تلك شمساً بنور هديها ووضوح نهجها. يقول: <sup>(2)</sup>

أَبْدَى لَنَا مِنْ هَدْيِهِ وَجَبِينِهِ      ثَوْرَيْنِ: شَمْسُ ضُحَى وَيَدْرُ ثَمَامِ

وهي من الصور التي تحظى بكثير من الاستحسان في التصور النقدي القديم؛ لأنها تقوم على تشبيه شيئين بشيئين <sup>(3)</sup>.

ويستدعي ابن الخلف البدر والنجوم ليعبر عن ذلك المشهد المقدس ليلة الإسراء، وقد خرج الرسول (ﷺ) في صحبة "جبريل" و"ميكال" فحُيِّلَ للشاعر وكأنه يرى في الرسول بدرا، وفي الملكين نجمين يصحبانه، يقول:

وَسَارَ وَجَبْرِيلُ وَمِيكَالُ تَالِيَا      كَمَا سَارَ بَدْرُ بَيْنِ نَجْمَي مَطَالِعِ <sup>(4)</sup>

(1) ابن خلدون بحى، بغية الرواد، ج2، ص191.

(2) المصدر نفسه، ص212.

(3) ينظر: ابن رشيقي القيرواني، العمدة، ج1، ص295.

(4) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص356.



وهي صورة حسية في طرفيها، لكنها مع ذلك لا تقف عند حدود المشهد البصري. إنها تنقل إلينا أيضا عاطفة إعجاب وتقديس للشخصية المحمدية، وتجعلنا نستوحي- داخل أجواء إيمانية خالصة- ذلك المشهد المهيّب من تلك الرحلة المقدسة.

وتعد المعجزات امتدادا لشخصية الرسول (ﷺ) ومعطياتها الخاصة، وهي من أبرز علامات النبوة. لذا حرص الشعراء على تقديمها في صورة ضوئية تشي بنور النبوة، وذلك على غرار ما نقرأ في قول ابن الخطيب: <sup>(1)</sup>

لَهُ الْمُعْجَزَاتُ الزَّاهِرَاتُ كَأَنَّهَا بُرُوقٌ بِأَفَاقِ الْيَقِينِ لَوَائِحُ

حيث شبه المعجزات بالبروق التي تلوح في الأفق. ولا شك أن الصورة هنا لا تقف عند حدود البصرية والضوئية وإنما تعد بالخير واليمن الذي سيعقب هذه (البروق/ المعجزات).

ومثلما شكل عالم النور مصدرا هاما للصورة المتعلقة بالرسول (ﷺ)، فقد كان رافدا لها أيضا في مجال الثناء على رسالة الإسلام. وإن كان هذا الرافد هنا لا يكاد يرتد إلا إلى منبع واحد هو " الشمس"، فجل التشبيهات التي أقامها شعراء المولديات في سياق المدح والإشادة بعقيدة الإسلام يكون المشبه به فيها هو "الشمس". ولعلمهم وجدوا فيها مبتغاهم، من حيث إنها تشكل المصدر الأول الذي تستمد منه سائر الكواكب ضياءها، بما في ذلك القمر.

ثم لما وجدوا في الشمس من قوة إشعاع، وظهور، ووضوح. وربما أيضا لاقتنائها بالنهار الذي يحيل -داليا- إلى الهدى. وغير ذلك من التأويلات التي تصب في هذا الاتجاه.

حتى أن هناك من استعان بالشمس والنهار معا في بناء صورة تشبيهية تؤكد صفة الوضوح في نهج رسالة الإسلام وحجتها الساطعة، كما في قول إسماعيل بن الأحمر: <sup>(2)</sup>

يقيم عبد الله بن لسان الدين صورة للهدى الإسلامي وقد شُرّفت به مواطن الرسول (ﷺ) وحل برئوعها بعد زمن من الشرك، فشبهه بالشمس التي أضاءت بنورها تلك البقاع مبددة بذلك ليل الشرك. يقول: <sup>(3)</sup>

بِهَ أَشْرَقَ الدِّينُ كَالشَّمْسِ نُورًا وَأَنَّ مِنَ الشَّرِكِ وَقَفْتُ الْأَفْـوَلُ

(1) ابن الخطيب، لسان الدين، الديوان، ص 368.

(2) ابن الأحمر إسماعيل، لخير فراند الجمال، ص 179.

(3) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 291.

والنور في كل هذه التشبيهات يعادل- غالباً- وضوح النهج، والدليل، وتبصرة الخلق بالحق. وما شاكل هذا من المعاني المجردة. التي جسدت في الشمس ومتعلقاتها من باب الإبانة والتوضيح.

ولا يخفى على أحد ما لهذه الصور من مرجعية دينية، فالآيات القرآنية التي تقرن بين رسالة الإسلام والنور عمومًا، هي من الكثرة. بحيث لا يتسع المقام لإثباتها في هذا الموضع، وحسبنا أن نستحضر منها قوله تعالى: ﴿قَدْ جَاءَكُمْ مِنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُبِينٌ﴾<sup>(1)</sup>. وقوله جل جلاله: ﴿فَالَّذِينَ آمَنُوا بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُوا النُّورَ الَّذِي أُنْزِلَ مِنْهُ أُولَئِكَ هُمُ الْمُقْلَبُونَ﴾<sup>(2)</sup>.

وقوله جل شأنه أيضاً: ﴿وَكَذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ رُوحًا مِنْ أَمْرِنَا مَا كُنْتَ تَدْرِي مَا الْكِتَابُ وَلَا الْإِيمَانُ وَلَكِنْ جَعَلْنَاهُ نُورًا نَهْدِي بِهِ مَنْ نَشَاءُ مِنْ عِبَادِنَا وَإِنَّكَ لَتَهْدِي إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾<sup>(3)</sup>.

ولقد امتد هذا النور ليشمل صحابة رسول الله (ﷺ) الذين كانوا قدوة وسُرجاً يهتدى بها إلى النهج القويم. وهذا ما أوحى للشعراء بأن يشبهوهم بالنجوم، والكواكب، مجسدين بذلك عمق إيمانهم، وصحة عقيدتهم. يقول ابن الخطيب:<sup>(4)</sup>

وَأَنَا اقْتَدَيْنَا فَاهْتَدَيْنَا بِصَحْبِهِ وَمَا صَحْبُهُ إِلَّا النُّجُومُ اللَّوَاهِجُ

ويقول فيهم ابن الخلوف:

هُمُ أَنْجُمٌ أَوْقَدَ الرَّحْمَنُ نُورَهُمْ فَكَيْفَ يُطْفِئُهُ بُهْتٌ مَخَادِيلُ<sup>(5)</sup>

وقد آثر الشاعران أن يجعلوا الصحابة والنجوم سواء في الفضل والهداية، على سبيل التشبيه البليغ، الذي يوفر لهما مستوى من المبالغة، يفي بمدح هؤلاء، لما كان لهم من فضل في نشر الإسلام والتمكين لذلك النور الذي من به الله على عباده.

(1) المائدة، آ: 15.

(2) الأعراف، آ: 157.

(3) الشورى، آ: 52.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 369.

(5) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 100.

ويبدو تشبيهه ابن الخلوف أقوى تأثيراً وإيحاءً، حين جعل الصحابة أنجماً تتلقى نورها من الحق تبارك وتعالى. وهو ما يضي عليهم هالة من التعظيم والإكبار، ويفسح أمام المتلقي أفقا واسعا لتخيل درجة الأهمية وعلو المقام.

وخروجا من المصدر النوراني الذي شكل طرفا أساسا في بناء الصورة، نلتقي بعناصر الطبيعة ومظاهرها، ومكوناتها المختلفة. والتي توصل بها الشعراء في صياغة تشبيهاتهم، واتخذوها أداة لتوصيل أفكارهم، ونقل مشاعرهم، وتجسيد معانيهم المدحية. وقد توزع التشبيه من حيث مادته على محورين أساسيين: محور التقديم الحسي للمجرد. ومحور مقارنة الحسي بحسي آخر أكثر منه قوة ووضوحا، استقاه الشعراء من عالم المحسوسات المحيط بهم، مما أدركته حواسهم، لاسيما، حاسة البصر. حيث تأتي الصور البصرية في الصدارة. مثلما هو شأن الصور الحسية في تراثنا الشعري عموما. وهو ما أقره واستحسنه نقاد العرب القدامى. فعندهم "يظل التشبيه الذي يتوصل بلغة المشاهد والمنظور هو الأصل، وهو الأكثر بلاغة".<sup>(1)</sup> وذلك لما تحققه الصورة البصرية من وضوح من خلال تقريبها للمعنى وتجسيدها له، وبالتالي إخراج الموهوم المتخيل في صورة حسية مشاهدة.

على أن هذا لا يقلل من قيمة التشبيهات الحسية الأخرى، كالشمية، أو السمعية أو الذوقية، فإنها بدورها تنهض بالوظيفة وتؤدي الغاية في تجلية الخفي، وتوضيح الغامض.

ومن نماذج الصورة التشبيهية في هذا المجال، وأكثرها دورانا في الشعر المولدي، تلك التي تجسد صفة الكرم في الممدوح، فتقدمه غيئا، ويحرا، وسحابا، وغيوما. بل وطوفانا على حد ما صور ابن الخلوف جود الرسول (ﷺ) حيث يقول:

إِذَا جَادَ فَالطُّوفَانُ جُرْعَةً شَارِبٍ      وَإِنْ مَالَ فَالْأَرْضُونَ رَاحَةً جَارِعٍ<sup>(2)</sup>

وقد اعتمد التشبيه البليغ مقدما لنا صورة فيها من المبالغة ما خرج بها عن المألوف. ومن الصور النمطية المألوفة في مثل هذا المعنى، أن يشبه الكرم بالغيث كما في قول النفردي التلمساني، مشيدا بسخاء الملك أبي موسى الزياتي:<sup>(3)</sup>

نَوَالِكُ الْغَيْثِ إِلَّا أَنْ دِيمَتَهُ      صَوْبَانِ مِنْ وَرَقٍ مَخْضٍ وَعُقْبَانِ

(1) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 309.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 363.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 299.



ومنه تشبيهه كفي الممدوح السخية بأفق السحاب. كقول عبد الله بن لسان الدين:<sup>(1)</sup>

وَتَخَالُ كَفَيْهِ إِذَا شَحَّ الْحَيَا      أَفْقًا بِعَامِيَةِ الْغُيُوثِ غُيُومًا

وهي صورة موحية، أسعفت الشاعر كثيرا في أداء المعنى على وجه من المبالغة، إذ قدمت الممدوح بادلا للعطاء حين العسر وضيق الحال. فإذا شح المطر وأمسكت السماء قام بديلا عنها في إغاثة الرعية.

أما ابن زمرك فقد بدا له ممدوحه الغني بالله بحرا في جوده وكرمه حيث يقول:<sup>(2)</sup>

مَلِكٌ إِذَا لَثِمَ الْوُفُودُ يَمِينُهُ      فَالْبَحْرُ عَذْبًا وَالرَّيَاضُ بَلِيلًا

وهو من التشبيهات القديمة المستجادة لدى نقادنا القدامى؛ حيث جعل للمشبه أكثر من مشبه به في بيت واحد. وفي هذا يقول قدامة: " وقد يقع في التشبيه تصرف إلى وجوه تستحسن... ومنها أن يشبه شيء بأشياء في بيت أو لفظ قصير".<sup>(3)</sup>

وتعد صفة الشجاعة من الصفات التي عبّر عنها الشعراء بالتشبيه في المقام الأول، وذلك بأسلوب تقليدي لم يتخط حدود الصورة القديمة المعهودة التي تقرن الممدوح في شجاعته بالأسد، أو ما يرادفه من الأسماء الأخرى ومن أمثلة ذلك قول ابن الخلوف مُخَلِّدًا سيرة الرسول (ﷺ) الجهادية، ومنوهاً بشجاعته وإقدامه:

تَلَقَّاهُ فِي صَوْلَةٍ وَعِزُّ      كَاللَّيْلِ فِي الْبَاسِ وَالثَّفَادِي<sup>(4)</sup>

فقد شبه الرسول بالليل، وحدد وجه الشبه في البأس أولا. وهذا مألوف متوارث. ثم أضاف الفداء والتضحية كوجه شبه ثان أحدث من خلاله نوعا من التخطي المحتشم لحدود الصورة القديمة.

لكنه في نموذج آخر، يخضع خضوعا تاما للطابع القديم، حيث يشبه الرسول بالهزير، ويكنّي عن الخيول بالسوابح، ثم يشبهها في سرعتها بالنبال، وفي صلابتها بالصخرة الملساء

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 299.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 479.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 127.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 385.

موحيا بالجلد والمقارعة. فيقول: (1)

هَزِيرُ وَغَى، خَاضَ الْوَغَى بِسَوَابِحِ      كَنْبَلٍ قِسِيٍّ أَوْ كَمَنْدَرٍ مُدَافِعِ

فمادة الصورة هنا هي : الهزير، والخيول، والقسي، والنبال، والصخور. وهي المواد نفسها التي صيغت منها صور الشعر الجاهلي. كما أنها عناصر مستقاة من عالم حسي قريب، بحيث لا تتطلب جهدا من الشاعر في استحضارها ولم يكن لابن الخلود هنا إلا مزية التركيب، والربط. معتمدا في ذلك على الذاكرة الشعرية. والحقيقة أن هذه الملاحظة تسري على سائر شعراء المولديات، حتى وإن حاولوا أحيانا أن يفلتوا -جزئيا- من قبضة القديم.

ففي مجال الحرب وما يتصل بها من شجاعة، ووصف للقتال، وأدوات الحرب، والجيش، وأحوال العدو، وما وافق ذلك، نلتقي بصور تشبيهية تمثل كثيرا للنمط التقليدي. ومنها ما نقف عليه في قول الثغري التلمساني في وصفه لعدو الحرب: من جيش، وخيل، وسلاح: (2)

بَعَثَتْ بِجَيْشِ النَّصْرِ كَالْبَحْرِ لِلْعَدَا      تَدَافَعُ كَالْأَمْوَاجِ فِيهِ الْجَحَافِلُ  
وَكَالسُّحْبِ لَكِنَّ الْبُرُوقَ صَوَارِمُ      بِهِ مَنَاضَاةٌ وَالرَّعُودَ صَوَاهِلُ  
وَكَالرُّوْضِ إِلَّا أَنَّ مُشْتَجِرَ الْقَنَّا      لَهُ شَجَرٌ وَالْمَرْهَفَاتُ جَدَاوِلُ

إلى أن يقول:

وَفِي الْبَدْرِ مِنْ سَنَاءِ الشَّمْسِ ظَاهِرٌ      وَلِلشَّيْلِ مِنْ لَيْثِ الْعَرِينِ مَخَائِلُ

فقد أوحى هذا المشهد الحربي للشاعر بجملة من التشبيهات، شكل منها لوحة فنية، جادت بها مخيلته، حيث قدم لنا الجيش في صورة البحر تتدافع فيه الصفوف كالأمواج منذرة بالشر والهلاك. وهو مرة أخرى " كَالسُّحْبِ "، وسيوفه المنتضاة اللامعة، بوارق. أما خيله - بما تحدثه من جلجلة ودوي وصهيل - فهي " الرعود "، ليوهمنا من خلال هذا التشبيه بأننا أمام مؤشرات عاصفة هوجاء، وغضب للطبيعة مُدَمِّرٌ موحيا بقوة هذا الجيش بما يتوفر له من عدة التدمير ومؤهلات النصر.

ثم يستكمل الشاعر الصورة فيضيف مشبها به آخر لهذا الجيش، الذي بدا له هذه المرة في هيئة روضة، شجرها الرماح، وجداولها السيوف المرهفة البراقة، التي تشبه صفحتها المصقولة

(1) المصدر السابق، ص 363.

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 71.

سطح الماء وقد انعكس عليه ضوء الشمس. ثم يتوّج هذه اللوحة بصورة لقائد الجيش، الملك أبي حمو موسى الثاني ونجله أبي تاشفين الثاني، معتمداً في ذلك، التمثيل، حيث مثل مقام الابن من الأب، بمقام البدر من الشمس، فهذه الأخيرة هي أصل الإشعاع والنور، ومنها يتلقى البدر ضياءه. ورُبّما ألح في هذا القسم من الصورة إلى الرفعة وعلو الشأن. أما في القسم الثاني منها، فمثل لهما بعلاقة الشبل بالليث، فلا يمكن لهذا الشبل إلا أن يرث عنه ملامحه وصفاته، والتي تمثل الشجاعة والإقدام صدارتها.

ومن مشاهد المعارك، وصور السلاح، ما تقراه في قول ابن الأحمر: <sup>(1)</sup>

كَأَنَّ رَمَاحًا هَزَّهَا فِي طَعَانِهِمْ      أَرَأَيْتُمْ لَسَعِ حِينَ هِيلَ غِمَارُهَا  
كَأَنَّ الظُّبَا مِنْهُ وَهَامَ عِدَاتِهِ      جَدَاوِلُ تُرْمَى بِالْحَصَى وَهُوَ ثَارُهَا

فقد تصور رماح الجيش المريني وقد تهافتت على العدو حين اشتعال المعركة كأنها حياث تنقض على أهدافها. وفي البيت الثاني، قدّم صورة عمادها التشبيه المركب، فشبه السيوف وهي تضرب هامات الأعداء بجداول تُرمى بالحجارة. على أننا نحس في هذه الأخيرة نوعاً من الفتور بحيث لا نجد في المشبه به ما يجسّد الدموية والعنف بالمستوى الذي يتحقق في المشبه. فيبدو للمتلقي وكأن المشبه أقوى من المشبه به. وهو ما يخلُ بتأدية الوظيفة وأداء المعنى، إذ يشترط في التشبيه أن يشبه الأدون بالأعلى، وليس العكس.

والملاحظ أن كل هذه التشبيهات التي تضمنها النموذجان الأخيران حسية في طرفيها، قريبة المأخذ، مادتها مستخلصة من العالم الحسي القريب. فضلاً عن أن الشاعرين لم يتكلفا جهد البحث عن الطرافة أو أي محاولة، ولو محدودة لتلميع الصور القديمة، بل اعتمداً اعتماداً واضحاً على موروثهم القديم. كما يمكن الزعم بأن هذه الصور التشبيهية عنيت بالمشاكلة الظاهرية، وقُدِّمَتْ بطريقة تفتقر للحس والعاطفة.

غير أن هذه الملاحظة الأخيرة - وإن كانت تنسحب على عدد كبير من الصور في القصيدة المولدية، بسبب الامتثال الصارم أحياناً للطابع القديم واللهث وراء اصطناع الصور الجاهزة في غياب الاهتمام بالمعنى - فإنه ينبغي ألا نعمم هذا الحكم، وقد تبين من نماذج سابقة ما فيها من روح وإحياء. وفي وسعنا أن نقع على صور أخرى من هذا القبيل، خاصة في المقطع الذاتي من القصيدة، أي في المقدمات، وهو القسم الذي تحضر فيه الذات المبدعة

(1) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمال، ص 279-280.



بحرارتها وفيض مشاعرها حضورا بارزا. ومن أمثلة هذه الصور، قول ابن الخطيب متحسراً على أيام شبابه التي مرّت سريعاً: <sup>(1)</sup>

فَكَأَنَّ الشُّبَابَ طَيْفُ خَيَالٍ      أَوْ وَمِیْضُ خَبَا عَقِيبِ التَّمَاحِ

لقد تراءى له الشباب في صورتين؛ فهو - أولاً - طيف خيال ما يكاد يظهر حتى يتوارى. وهو وميض لاح ثم اختفى. ولا شك أننا نتحسس مع الشاعر في هذا التشبيه الأخير - خاصة - وقع هذا الإحساس على النفس، حين يدرك الإنسان فجأة أنه يودّع تلك المرحلة المضیئة من عمره، وأنه إلى أفول حتمي.

إنّ هذا التحول من الوميض إلى الانطفاء يعادل - موضوعياً - أجواء النفس وهي تواكب تحوّلها، وتعيش هذا الموقف الكئيب. ثم إن هذه المطابقة بين: "وميض" و "خبا" أداة أخرى تعضد أداء الصورة، إذ إنّ الوميض يشيع دلالة الحضور والحياة، في حين تحيل كلمة "خبا" - التي هي من جنس الظلام والليل - على النهاية الحتمية.

ومن هذه الصور المشبعة بالمشاعر، قول أبي حمو مجسداً وهيج الحب، وحرقة المحبّين: <sup>(2)</sup>

فَكَمْ زَفَرَةٍ فِي الْقَلْبِ اخْرَقَتْ الْحَشَا      كَنَارِ ثَلَاثِي فِي الْهَبُوبِ رِيَا حَا

إن مضمون البيت يعكس هياماً بالذات المحمدية من خلال هذه الحبيبة الرمز. فهذا الوجد الصوفي الذي يعمر قلب الشاعر قد أورثه حرقة في الحشا موصولة دائمة لوجوده في منأى عن الحبيب. فكلما أعاد إلى يقينه هذا البعد، وتأكدت لديه موانع اللحاق به، ازداد وهجاً واشتعالاً يشبه ناراً تذكي الرياح لهيبها. فهو تشبيه موج يعكس حجم المعاناة التي يعيشها الشاعر، كما ينقل إلينا عمق هذه المشاعر الفياضة التي يكتنّها للحبيب المصطفى (ﷺ).

ونلتقي في مقطع الرحلة إلى البقاع المقدسة بصورة تتوارد كثيراً على أذهان الشعراء، وغالباً ما تُقدّم مشحونة بعاطفة الإعجاب التي يمازجها الشوق والحنين، إلى تلك المواطن. على غرار ما نجد في قول الثغري التلمساني: <sup>(3)</sup>

يُضِيءُ الدُّجَى مِنْ عَزْمِهِمْ فَكَأَنَّهُمْ      كَوَاكِبُ تُسْرِي كَي تَرَى الْبَدْرَا

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 388.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 98.

(3) التسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 212.

حيث تخيل هؤلاء الحجاج وقد انطلقوا في رحلتهم المباركة لأداء مناسك الحج، ونور الإيمان يتقدمهم وكأنما هم "كواكب" سرت باتجاه "البدر" الذي هو الرسول (ﷺ). فبقدر ما تكشف لنا هذه الصورة عن عاطفة إعجاب وإكبار هؤلاء الحجاج، فإنها تصلنا أيضا بفيض من مشاعر الحنين واللهفة إلى تلك الزيارة المقدسة.

فهذه نماذج من أمثلة تشبيهية كثيرة تستوعب الشحنة العاطفية إلى جانب المعنى وهي تتوزع في ثانيا قسم المقدمات خاصة. وهذا لا يعني غياب الصور المسطحة التي تستهدف مجرد المشاكلة الظاهرية، وتلبّي فقط الرغبة في الصنعة الفنية ومعانقة المثال القديم، بل هي حاضرة بشكل لافت للانتباه، كأن تشبّه المرأة في قوامها بالغصن، وإشراقه وجهها، واستدارته، وجماله، بالبدر، والشمس. كما في قول ابن الخلوف: <sup>(1)</sup>

كَأَنَّهُ غُصْنٌ بَانَ حَامِلٌ فَلَكَا      وَالبَدْرُ وَالشَّمْسُ فِي خَدَيْهِ زَهْرَاتُ

ومن هذا القبيل أيضا، تشبيه الركائب بالقوس، وقد تمكّن منها الهزال، لطول الترحال، وامتداد المسافة، ومشاق الرحلة. وكذا بالسهم في سرعتها وقوة انطلاقها. يقول الثغري التلمساني: <sup>(2)</sup>

يَذْرِي مَطِيًّا كَالْقَسِيِّ سَوَاهُمُ      تَرْمِي بِهِمْ عَرْضَ الْفَلَاحِ كَسِهَامِ

ومنه تشبيه الخيل بالبرق في السرعة الخاطفة، والنسور في ساحة الوغى وهي تحوم بالهدف. مثلما نجد في قول ابن الخلوف: <sup>(3)</sup>

جَوَارِ عَلَى بَحْرِ الْهَيَاجِ كَأَنَّهَُا      بُرُوقُ ثُبَادِي أَوْ نُسُورٌ تُحَوِّمُ

فالصورة في هذه النماذج تعني بالشكل الخارجي فقط، وهي بسيطة قريبة المأخذ، ومستهلكة، استلهمها الشعراء من محفوظهم القديم. وما أكثر هذا النمط التصويري في الشعر المولدي، بحيث يشكل ملمحا بارزا في الصورة التشبيهية.

وبالمقابل، فإننا لا نعدم وجود صور طريفة نسجها خيال الشعراء في مقام التسامي بقريضهم، والفخر بشاعريتهم. وقد كان لعامل التنافس بين شعراء القصر ليلة الاحتفال

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 260.

(2) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 211.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 192.

بالمولد النبوي دوره في إنتاج مثل هذه الصور التي أرادوها دليلا على التفوق، وتوسلوا بها في لفت  
انظار السلطان وتحسيسه بقيمة شعرهم وبعد شأوهم في هذا المجال.

فمن هذه الصور، أن يستخلص الشاعر من مخيلته صفة البكارة والعذرية ليشبه بها  
قصيدته، كما في قول ابن زمرك: <sup>(1)</sup>

فَافْسَحْ لَهَا أَكْنَافَ صَفْحَرِكْ إِنَّهَا      بِكَرٍّ أَتَتْ تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءِ

فقد اختار التشبيه البليغ (إنها بكر) الذي تسنده الاستعارة في (تمشي على استحياء). وهو  
ما يرتقي فنيا بهذه الصورة، ويلبسها وشاحا من الطرافة والابتكار. كما يضي على  
القصيدة - وهي بادية في صورة الحسنة البكر من معاني اللطف ومظاهر الجمال ما يجعلها  
عالقة بالنفس علوقا يأسر العقل والقلب.

ونراه في مولدية أخرى يركز على براعته في التشكيل النغمي ونسج القوافي، وما تنطوي  
عليه القصيدة عنده من سحر موسيقي تطرب له الأسماع فيقول: <sup>(2)</sup>

كَأَنَّ سَرَبَ قَوَافِيهَا إِذَا سَنَحَتْ      طَيْرٌ عَلَى فَنَنِ الْإِحْسَانِ قَدْ صَدَحَا

حيث قدم لنا صورة صوتية، ولحنا خالداً تبذعه القوافي المتتالية في خواتيم أبياته، والتي  
شبهها بسرب من الطير وقد توزع وانتظم على غصن - الإحسان - يشذو طريا، محدثاً بنعم  
السلطان، مستندرا لمزيد من كرمه الواسع.

أما الشاعر أبو القاسم عبد الله بن يوسف فقد بدا له بديع شعره وحسن بياته كأنه الزهر  
تفتحت عنه أكمامه: <sup>(3)</sup>

خُذْهَا إِلَيْكَ بَدَائِعًا أَهْدَيْتُهَا      كَالزَّهْرِ يُطْلَعُ زَهْرَهَا أَكْمَامُهَا

ويقدم لنا الثغري التلمساني صورة تشبيهية مركبة، يلتقي فيها الفخر بالشاعرية مع  
مدح السلطان قائلا: <sup>(4)</sup>

رَوْضًا كَانَ ثَنَّاكَ فِي أَثْنَائِهِ      عُرْفُ الصُّبَا وَحُلَاكَ زَهْرُ كَمَامِ

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 366.

(2) المصدر نفسه، ص 379.

(3) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 68.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 214.



حيث جعل من القصيدة روضاً، ومعاني المدح فيها كأنها ربح طيبة عطرة تتحرك في جنباته. أما حلى السلطان، فهي الزهر تحفة أكماله.

ثم يثني بصورة أخرى قائلا: <sup>(1)</sup>

خُتِمَتْ بِذِكْرِ الْمُصْطَفَى فَكَأَنَّهَا      نَفَحَاتُ مِسْكِكَ عِنْدَ فَضْ خُثَامِ

فجعل القصيدة قد ختمت بذكر الرسول (ﷺ) والصلاة والتسليم عليه، وكأنها ترشح بنفحات المسك الزكية.

فالملاحظ أن هذه الصور التي نسجها خيال الشعراء في مقام التسامي بالشاعرية لا تخلو من طرافة وجدة. كما أنها تستجيب لذلك الحكم النقدي الذي يُعلي من شأن التشبيه الذي يقرب بين متباعدين ويؤلف بين مختلفين <sup>(2)</sup>، كالجمع بين القصيدة والعذرية، أو الحسناء البكر. وبينها وبين الروض، بزهره، وظلاله، وألوانه، وشذاه الطيب. أو أن يقرن الشاعر بين موسيقي القوافي وألحان الطيور المفردة على الفن. وغيرها من الصور التي نلتقي بها في هذا السياق، والتي أثبت من خلالها هؤلاء مقدرتهم الفنية والبلاغية، وبراعتهم البيانية من خلال تشكيل الصورة التشبيهية من جنسين مختلفين. وهي إجادة نستخلصها من قول الجرجاني في هذا الصدد: " وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئين، كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف... أنك ترى بها الشئين مِثْلَيْنِ متباينين، ومؤلفين مختلفين. وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض". <sup>(3)</sup>

غير أن هذه الصور، وإن ظفرت بقدر من الإجادة الفنية - من هذه الزاوية - فإنها لا تبرأ من القصد إلى الصنعة والتكلف الذي قد نجد له تفسيراً، وثلتمس له تبريراً في سعي هؤلاء الشعراء إلى نيل فضل السبق، ومحاولة إرضاء الممدوح - السلطان - الذي تُرفع إليه المولدية. مما يجعلهم يتشبثون أكثر بما يحقق المتعة الفنية، والتأثير في المتلقي؛ فيعدلون عن القلب والعاطفة - أحياناً - إلى التفتن في الصياغة والتأليف.

(1) المصدر السابق، ص 214.

(2) ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 132.

(3) المصدر نفسه، ص 109.

ولعل من أوجه هذا التفنن في الصياغة والتأليف على مستوى التصوير، أن يشكّل الشاعر صورته التشبيهية بشكل معكوس، أو مقلوب، لأنه يقلب الفرع إلى الأصل. وعن هذه التقنية، يقول عبد القاهر الجرجاني: " قد يقصد الشاعر على عادة التخيل أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها واستيجاب أن يُجعل أصلاً فيها، فيصبح على موجب دعواه وشوقه أن يجعل الفرع أصلاً".<sup>(1)</sup> وعليه، يصير المشبه مشبهاً به.

وفي هذا النمط ما يحقق مستوى عميقاً من المبالغة، وبالتالي قدرة أكبر على أداء المعنى. ومن أمثلة ما نستخلصه من الشعر المولدي عن هذا الضرب من التشبيه قول عبد الله ابن لسان الدين، مشبهاً خفقان البرق وضرباته الخاطفة المتتالية بحالة القلب لحظة الفراق:<sup>(2)</sup>

وَمِمَّا شَجَّانِي وَمِيضٌ خَفُوقٌ      كَقَلْبٍ غَدَاةَ النُّوَى وَالرُّحِيلِ

فهو تشبيه مقلوب، ذلك أن الأصل الذي يقاس عليه هو "البرق" والفرع هو "القلب"، لكن الشاعر جعل القياس على هذا الأخير فصيّرهُ أصلاً، وذلك لغاية بلاغية، هي تعميق حالة الاضطراب واللاتوازن التي تنتاب المحب حين يصدم بفراق الحبيبة.

ومنه، تشبيه البروق في لمعانها بالسيوف المنتضاة، كما في قول ابن زمرك مشيداً بعدة ممدوحه الغني بالله الحربية، ممثلة في سيفه الصارم الذي انتضاه وشهره في وجه قوى الشرك من النصارى، حتى لا يكاد يعود إلى غمده:<sup>(3)</sup>

وَكَاَنَّ صَفْحَ الْبَرْقِ سَيْفُكَ ظَلٌّ مِنْ      غَمْدِ الْغَمَامَةِ مُرْهَفًا مَسْلُولاً

ففي هذه الصورة إغراق ومبالغة في تمجيد السيرة الحربية للممدوح من خلال الإشادة بسلاحه، أو بالأحرى، بهذا السيف الأسطوري الذي هو امتداد لشخصيته الشجاعة المغامرة. حتى غدا البرق يشبه به، فحلّ محله، وصار أصلاً يقاس عليه. ثم أضاف الشاعر ما يعضد الصورة، فجعل هذا السيف مفارقاً لغمده. وفي هذا ما يؤكد الدور البطولي لهذا الحاكم.

ولا شك أن هذا النوع من التشبيه يحقق من الإثارة والدهشة والإعجاب على مستوى المتلقي ما لا يظفر به في صورته العادية، أي غير المعكوسة، إذ إن في هذه الطريقة كما يذكر عبد القاهر: " خلاصة وشيئا من السحر... وجهته الساحرة أن يوقع المبالغة في نفسك من حيث

(1) المصدر السابق، ص 194.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 290.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 479.

لا تشعر، ويفيد لها من غير أن يظهر ادعاؤه لها، لأنه وضع كلامه وضع من يقيس على أصل متفق عليه".<sup>(1)</sup>

وما يمكن أن ننتهي إليه بخصوص الصورة التشبيهية - بعامة - أنها اتسمت بالبساطة والقرب تستقي مادتها من العالم القريب المحيط بالشاعر . بحيث لم يكلف الشعراء أنفسهم كبير عناء في صياغتها، ولم يطلقوا لمخيلتهم العنان للتحليق في الأفق البعيد، وممارسة نشاطها الذهني على مستوى واسع إلا في القليل النادر. فبالإضافة إلى صفة القرب في التشبيه، نلتقي بذلك الوفاء العميق للصورة القديمة إلى حد النمط الاجتراري والمطابقة الصميمة أحيانا، سواء من حيث مادة الصورة أو طريقة تشكيلها وصياغتها.

ويتبع هذا، أن قسما كبيرا من التشبيهات، يركز على جانب الشكل في الصورة، وإقامة المقارنة بين الطرفين من حيث الظاهر، وهو ما أوقعها في شيء من السطحية والمباشرة، وكاد يخمد فيها بريق الإيحاء، الذي هو عماد الصورة الشعرية، وأساس قيمتها وأهميتها كأداة فاعلة في البناء الشعري.

وتأسيساً على هذا، فإن كثيراً من التشبيهات، في النص المولدي كانت تستجيب للموقف النقدي القديم، الذي بدوره كان يستأنس بالجانب الشكلي في الصورة، ويتعدد التشبيهات داخل البيت الواحد. وما إلى ذلك من معايير الاستحسان التي سبقت الإشارة إليها مع دراسة النماذج.

ومع ذلك ينبغي ألا يفهم هذا أن الصورة التشبيهية جاءت مفرغة تماماً من عبوة الشاعر، فقد تقدم أن الشعراء ابدعوا صوراً مفعمة بحرارة العاطفة مكسوة بظلال التجربة، لاسيما في تعاملهم مع سياق الغزل الصوفي، أو الحب المحمدي، وفي تصورهم لرحلة الحجيج إلى الحجاز، أو في التعبير عن هيامهم وشوقهم للبقاع المقدسة، والوقوف على الضريح النبوي، وكذا في مقام تعظيمهم للشخصية المحمدية.

#### ب- الصورة الاستعارية

تُسجل الاستعارة إلى جانب التشبيه حضوراً بارزاً في بناء الصورة الشعرية للنص المولدي، وذلك لما وجد فيها الشعراء من طواعية في التعبير - بشكل عميق - عن خلجاتهم وتجاربهم ورؤاهم، وباعتبار ما تتيح لهم أيضاً من حرية على مستوى التخيل، بما مكنهم من اختراق

(1) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 195.



المألوف، والانزياح عن الوضع اللغوي والمعجمي للكلمة، وبالتالي خلق لغة جديدة من رحم اللغة الأم، تتجاوز القاعدة والعرف، لتكون أكثر قدرة على الإبداع، وعلى الأداء الفني والتشكيل الجمالي.

ومن هنا لا نستكثر على الاستعارة أن توصف بأنها علامة العبقرية، ومحك الشاعرية، بل لقد اعتبرها أرسطو "آية المواهب الطبيعية" <sup>(1)</sup>.

فما مفهوم الاستعارة في المفهوم النقدي والبلاغي، وما طبيعة هذه التقنية التعبيرية ؟ إن المطلع على التراث النقدي والبلاغي يلتقي بحشد من التعريفات التي تتصدى لمفهوم الاستعارة، وهي - على تعددها - تلتقي من حيث الجوهر في فهم واحد مؤتلف متجانس. فهي عند الجاحظ: "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه" <sup>(2)</sup>. وهي عند ابن المعتز: "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عُرف بها" <sup>(3)</sup>. وقال بشأنها الرُّماني: "إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل" <sup>(4)</sup>. وعند القاضي الجرجاني: "الاستعارة ما اكتفي فيه بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها" <sup>(5)</sup>.

فكل هذه التعريفات تتفق في أن معنى الاستعارة، هو استخدام الكلمة، أو العبارة بالكيفية التي تنحرف بها عن وضعها الأصلي، وذلك عن طريق الاستبدال أو النقل، شريطة أن يُراعى في هذا النقل وجود علاقة تناسب منطقية بين الطرفين، أي بين المعنى الحقيقي، والمجازي.

غير أن فكرة النقل والاستبدال في فهم الاستعارة سرعان ما تعرّضت لهزة قوية خلال القرن الخامس الهجري، وتحديدًا مع عبد القاهر الجرجاني الذي يعد أهم من نظّر وأسس لنظرية الاستعارة تأصيلًا ناضجًا فقد وضعنا أمام تصوّر جديد في مجال تركيبها، يقوم على أساس "الإدعاء" لا "النقل"، وهو ادعاء في إثبات معنى اللفظ، وليس استبدالًا للفظ بلفظ آخر. يقول بهذا الشأن: "الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء" <sup>(6)</sup>.

(1) أرسطو، فن الشعر، ص 64.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة-مصر - 1، ص 153.

(3) عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، نشر وتعليق: إغناطيوس كراتشكوفسكي، ط 2، مكتبة 1499 هـ، 1979م، ص 2  
المنى، بغداد.

(4) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 343.

(5) المصدر نفسه، ص 434.

(6) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 437.

فالاستعارة تقع في المعنى لا في اللفظ. وهي تقنية تعبيرية تهدف إلى الإثبات والمبالغة في المعنى ولا سبيل إلى تحقيق ذلك بطريق النقل - كما يرى - وإنما بالإدعاء .

أما عن موقع الاستعارة من البلاغة، فهي أحد أوجه المجاز، والمجاز -بإجماع النقاد والبلاغيين- أبلغ من الحقيقة، بل إن ناقدا كابن رشيق يجعلها أفق المجاز وقمته، وذلك في قوله: "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها".<sup>(1)</sup>

وقد بلغت فتنة عبد القاهر الجرجاني بالاستعارة أن عدّها عنوان البلاغة ومعيّار الشاعرية.<sup>(2)</sup> واحتفظت الاستعارة بهذا السحر وهذه الجاذبية، فكان لها سلطانها على الشعراء والنقاد والبلاغيين إلى يومنا هذا. فهي كما يرى مصطفى ناصف: "بالشعر على الخصوص أمس رحما". بل هي جوهره الدائم، وشاهد البراعة فيه: "فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر، والفاظه ولغته، ووزنه، واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبداً جوهرياً، وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر".<sup>(3)</sup> وواضح من النص أن مصطفى ناصف يختصر الصورة عامة في الاستعارة، فيختزل بذلك، الشعر في الاستعارة.

فقد اتفقت هذه النصوص جميعاً على الإقرار بفضل الاستعارة، ومكانتها المتميزة في حقل البيان، وبما تكتسي من أهمية قصوى كتقنية تعبيرية.

غير أن الباحث في موضوع الصورة بعامة، والاستعارة تحديداً - انطلاقاً من التصور النقدي والبلاغي القديم لها - لاشك يصطدم بما لا يعكس هذه الأهمية وسيجد أن عناية هذا التراث بالتشبيه تفوق بكثير درجة الاهتمام بالاستعارة، بالكيفية التي تجعله يستشعر بشأنها - أحياناً - نوعاً من التهميش، لاسيما في الفترة التي سبقت مجيء عبد القاهر الجرجاني، الذي يعد أول من أعطاها حقها من الدراسة والتنظير، وأنصفها بما يحفظ لها مكانتها ويرقى إلى مستوى أهميتها البلاغية والفنية .

وقد أدى عدم الوعي بأهميتها إلى عدّها نوعاً من الزينة وأداة لتحسين الكلام، فصنفها ابن

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 268.

(2) ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة ص 32-33.

(3) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، ص 47.

المعتر<sup>(1)</sup> ضمن المحسنات البديعية.

كما تجاهلها قدامة بن جعفر واستهجنها فاعتبرها ضرباً من "المعاظلة"، أي مداخله الشيء في الشيء من غير جنسه.<sup>(2)</sup> وانصرف عنها ابن طباطبا، فرأى فيها نوعاً من "الحكايات المغلفة والإيماء المُشكّل".<sup>(3)</sup> وكأنه بذلك يوجه دعوة للشعراء بتوخي الحذر، بل والتحفظ من الاستخدام الاستعاري.

أما سرّ هذا العزوف عن الاستعارة فيرثد إلى عدم امتثالها لما يقرّه المنطق، وإلى عبثها بالحدود بين الأشياء، ولاسيما تلك الاستعارات البعيدة، ومنها على الأخص، تلك التي تقوم على التشخيص؛ فتؤنس الجماد وتبعث فيه الروح والحركة، وتلهمه الحس، والكلام، والتفكير. وغير ذلك مما يختص بالإنسان. فقد بدا لهؤلاء النقاد أن الأسلوب الاستعاري، هو تصوير فوق المنطق، وهو بذلك شيء من العبث ينبغي الانصراف عنه.

ولقد شكل هذا الجانب الذي على أساسه لقيت الاستعارة كل ذلك الجفاء، نقطة التقاء بين نقاد وبلاغيي العرب القدماء، حتى أولئك الذين اهتموا بها ورأوا فيها محك الشاعرية. وفي مقدمتهم عبد القاهر الجرجاني، الذي بدوره يلحّ على مراعاة الحدود والالتزام بما يفرضه المنطق.<sup>(4)</sup>

وما يستفاد أن نقاد العرب القدامى كانوا يتحركون في فهم الاستعارة داخل أفق المنطق ويصدرون عنه في صياغة مواقفهم وأحكامهم وهو الأفق الذي جعلهم يتشبهون بضرورة إقامة الحدود بين الأشياء، وأن تكون العلاقة فيما بينها واضحة، والتناسب مقبولا يخضع لأحكام العقل ومقتضيات الواقع والعرف.

ولأجل هذا، كانت فتنهم بالتشبيه الذي يمثل أكثر لهذه القيود، واستهجنوا - بالمقابل - الاستعارة إلا ما قارب منها التشبيه واستجاب لقواعد العقل والمنطق. فكان المعنى المجازي فيها شديد الصلة والقرب من الحقيقي: "الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصلي، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار

(1) ينظر: ابن المعتر، كتاب البديع، ص2.

(2) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص174.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص158.

(4) ينظر: عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص226.



أما عن وظيفة الاستعارة، فتتلخص في توضيح المعنى وتوكيده وإثباته. كما أنها تحقق قدرا من المبالغة؛ فهي كما ينقل ابن رشيق عن ابن جني: "لا تكون إلا للمبالغة".<sup>(2)</sup> وهي أيضا أداة للتوسع في الكلام<sup>(3)</sup>، ولها قيمتها في اختصار اللفظ وتكثيف المعنى، وفي هذا يقول عبد القاهر: "ومن خصائصها أن تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر".<sup>(4)</sup>

وللإستعارة أيضا، مزية التحسين والتزيين، ولها سبيل إلى التشخيص والتجسيد<sup>(5)</sup>. وهي - بذلك - تمتلك طاقة تعبيرية وفنية هائلة في تقديم المعنى وإبرازه.

وبهذا، يتحدد الدور الوظيفي للإستعارة، وبالتالي، القيمة الفنية التي تحقق للصورة بموجبها. كما نستخلص مما تقدم، مدى وعي النقاد والبلاغيين العرب بأهمية الأسلوب الاستعاري في بناء الصورة، وإظهار البراعة، حيث عدت في نظرهم - على الرغم مما تعرضت له من إجحاف وتقصير - مقارنة بالتشبيه مَحَكُ الشعاعية وملاك القدرة والتفوق.

ومن هنا ننتهي إلى سؤال يحيلنا على دور هذه الأداة في صياغة النص المولدي، فما مدى تعامل شعراء المولديات معها؟ وكيف توسلوا بها في ترجمة مشاعرهم ومواقفهم ورؤاهم؟ وما مستوى الأداء الفني والمعنوي الذي حققته داخل القصيدة المولدية؟

إن الاستخدام الاستعاري في القصيدة المولدية - شأنه في ذلك شأن التشبيه - قد تآرجح بين الأداء الجيد لوظيفته الفنية والمعنوية، وبين خفوت في مستوى الأداء المعنوي، خاصة حين يسلم الشاعر العنان لنزوعه الفني، فنُلْفِيهِ - أحيانا - يجنح بالصورة إلى مجرد الصنعة والتنميق، ساعيا إلى إظهار المهارة في التصوير.

لكننا في - الغالب - نجد أن شعراء المولديات قد حاولوا توظيف هذه الأداة في بناء صورة موحية معبرة، تحمل من روحهم، ومشاعرهم، وظلال تجربتهم ما يستدعي ضرورة في أداء

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 270.

(2) المصدر نفسه، ص 270.

(3) المصدر نفسه، ص 274.

(4) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 33.

(5) المصدر نفسه، ص 32-33.

المعنى. كما نجد مثلاً في قول ابن زمرك داخل سياق الحب المحمدي: (1)

ثَرَاءٌ بِأَعْلَامِ الثَّنِيَّةِ بِأَسْمَاءٍ  
فَأَذْكُرُنِي الْعَهْدَ الْقَدِيمَ وَأَبْكَانِي

إنه البرق الذي لاح من مواطن الحبيب فأورث الشاعر أسى وحزناً وبكاءً. لقد بدا له - البرق - في صورة الإنسان المبتسم، والجامع هو لمعان البرق الذي يتمثل له في بريق الثنايا. أما تأثير الاستعارة ووقعها في النفس هنا فيتحقق من خلال ربط " ابتسامة البرق " بطبيعة الاستجابة لدى المحب " فأذكرني ". إذ يتم بذلك إنتاج معنى المفارقة الذي ينبني على ثنائية " الابتسامة " و " البكاء ". وغرض الشاعر من هذا، أن يصدّم السعادة بالحزن، ويؤلف لنا صورة باكية مستمدة من روحه الحزينة القلقة، التي تعاني هجر الحبيب، وتتوق دوماً إلى زيارته.

وإذا كان هذا موقف الشاعر النفسي في تعامله مع البرق، فهذا شأنه أيضاً مع الريح " اليمانية " التي إذا ما هبت أودعت بنفسه الأشجان، ذلك أنها امتداد للحبيب. يقول: (2)

مَا لِّلْفُؤَادِ إِذَا هَبَّتْ يَمَانِيَّةٌ  
تُهْدِيهِ أَنْفَاسُهَا الْأَشْجَانَ وَالْبَرْحَا

حيث توصل بالاستعارة المكنية لجعل من هذه الريح - الخاصة - كائناً بشرياً له أنفاس تهدي الشاعر - مجازاً، وعلى عكس ما يتوقع في الهدية - الحزن والاحتراق. والصورة - بهذا - تعبير حي وعميق عن حال الشاعر فيما يعانيه من غربة، وإحساس بالفقد، وهو في منأى عن الحبيب.

ويطالعنا أبو حمو موسى الزباني في صدر مولديته " الحائية " بعدد من الصور الاستعارية المفعمة بمشاعر الحب والحنين للرسول (ﷺ). وهي من الإيحاء بحيث تعكس قدرة تخيلية كبيرة، ومهارة فائقة في الصياغة. ومنها ما جاء في قوله: (3)

مَشُوقٌ تَزَيَّا بِالْفَرَامِ وَشَاحَا  
مَحِبٌّ مَشُوقٌ قَيْدُهُ يَدُ النُّوَى  
رَمَيْتُمْ بِأَكْبَادِي سِهَامَ نَوَاكِمٍ  
وَسَلَّتْ سَيُوفُ الْبَيْنِ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ  
يَخْطُ كِتَابَ الشَّوْقِ دَمْعِي بِوَجْنَتِي  
مَتَى مَا جَرَى ذِكْرُ الْأَحْبَةِ صَاحَا  
أَسِيرٌ لَدَيْكُمْ لَا يُرِيدُ سَرَاخَا  
وَأَوْدَعْتُمْ قَلْبِي أَسَى وَجْرَاخَا  
فَلَمْ يُغْنِ عَنِّي مَا اتَّخَذْتُ سِلَاحَا  
وَيَرْوِي أَحَادِيثَ الْفَرَامِ صَحَاخَا

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 494.

(2) المصدر نفسه، ص 375.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 97-98.

فالأبيات تقدم لنا الشاعر في صورة المحب الولهان الذي استبد به حبه، وملك منه العقل والقلب، فصَارَ أسيراً، مسلوب الإرادة. وهو أسرٌ يستعذبه ويرتضيه لنفسه، طالما أنه يربطه بالحبيب. لكنه أسر معنوي، فالشاعر يشكو همَّ المسافة، وعذاب النوى، كما أنه يعاني آلام الهجر، ويركب في ذلك -مجازاً- مطية الأشواق، لتصله بالحبيب لكنه، عبثاً يحاول. فالموانع التي تحول دونه أقوى من أن تخرق. وهو ما آل به في النهاية إلى حالة من اليأس والقنوط والحزن، ليلوذ بالدموع علّه يجد فيها ما ينفس عن كربه ويخفف من مصابه.

ولقد اتخذ الشاعر من الأسلوب الاستعاري سبيلاً لتوصيل هذه المعاني، فأسعفه كثيراً في تعميقها وتوسيعها، ومكّنه من الإعراب عن أحاسيسه وعواطفه بدقة. ففي هذا الأسلوب ما يتيح للمتلقي أفقاً واسعاً ومجالاً رحباً لتصور موقف الشاعر، وتجربته، وطبيعة مشاعره، فالاستعارة في "تزيا بالغرام وشاحاً". تضع أمامنا الغرام مجسداً في صورة حسية، وهي اللباس، فتضفي عليه صفة الوضوح، وتجعله ثوباً مفضلاً، بل مقدساً يتشح به المحب، ولا يرضى بغيره بديلاً. ولعل في هذا ما يبيح لنا حق التأويل في أن هذا الحب وقد صار كسوة للشاعر - قد تمكن منه تمكناً تاماً، وأنه غدا يشكل جزءاً من هويته، فليس له إلا أن يتزياً به.

ثم يثني بصورة أخرى تؤكد هذه الملائمة، وتشي بالوفاء الصارم، والخضوع التام لهذا الحب، وذلك في عبارة "قَيْدَتُهُ يَدُ الْهَوَى"، فالهوى في معناه الحقيقي -وهو شيء مجرد- لا يمكن أن تكون له يد تقوى على تقييد الشاعر، لكن وجود الاستعارة أكسبه صفة التجاوز، ومكّنه من هذه السلطة، إذ إن هذه التقنية التصويرية تستبجح تجاوز حدود الواقع، وإعادة تشكيله وفق رؤية الذات المبدعة وما ينسجم وطبيعة الموقف النفسي، إنها. "تؤلف بين أشياء ليست تأتلف في حكم الإلف والعادة والتفكير".<sup>(1)</sup> ومن هنا يتاح لنا أن نتصور للهوى يداً وأن في وسع هذه اليد أن تمتلك من القوة ما يمكّنها من تقييد الشاعر، لأنها في النهاية، تعادل ذلك الحب المحمدي الغامر، الذي أسر قلبه وكيانه، وجعله يستعذب هذا الأسر.

وتتوالى الاستعارات مع بقية الأبيات لتُنمّي الإحساس بوقع هذا الحب، وتمكّنه من وجدان الشاعر، ولتكشف عن عمق التجربة وصدق الشعور، كما في عبارة "رَمَيْتُمْ بِأَكْبَادِي سِهَامَ نَوَاكُم". التي تعكس أثر البعد، ووجع الفرق، بالمستوى الذي جعله يستعير للنوى سهاماً يرمى بها أكبادَه ويُقَطِّع أحشاءه، فَيُسْكِنُ بقلبه المعنى، الأسى والجراح.

(1) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، ص146.



ثم يتصور للفرقة سيوفاً لا تُهزم، حيث حَلَّت محل الموانع على سبيل الاستعارة التصريحية، لتعزّز حالة البين وتُعلِّمَ فرصة التلاقي. وهو ما يضع الشاعر المحب موضع المهزوم البائس، الذي لا سبيل له إلا البكاء - في البيت الأخير حيث جعل الدمع إنساناً، ومكّنه من قدرة الكتابة، ليخطّ حكاية عشق خالدة على صفحة الخد. ثم أردف باستعارة أخرى، فصيّره راوية لأحداثها وأحاديثها.

فهذه - بلا شك - صورة موحية، طريفة، استلهمها الشاعر من وحي تجربة عميقة، تكشف عن معالجة فنية راقية، وشعور صادق، وحبّ نبوي أسر.

وهي صورة متميزة، حققت وضوحاً وإثباتاً وتأكيداً لما أراد الشاعر الإعراب عنه من صميم معاناته. كما أنها فجّرت فيضاً من المعاني باليسير من اللفظ، وأصابت قدراً كبيراً من المبالغة.

وقريب من هذه الصورة الأخيرة ما جاء في قول الشاعر أبي القاسم البرجي في سياق الحب المحمدي، معبراً عن أثره في الذات العاشقة: <sup>(1)</sup>

يَسْتَوْدِعُ اللَّيْلَ الْغَرَامَ وَمَا تُمْلِيهِ أَشْجَائُهُ فَالْدَمْعُ كَاتِبُهُ

حيث تنطوي الصورة هنا على عدد من الاستعارات، فقد تصوّر الليل إنساناً يودعه أسرار عشقه. كما تمثلت له الأشجان والدموع في هيئة الإنسان، أحدهما راوية لأخباره، والآخر كاتباً لها. ولا شك تستوقفنا الاستعارة الأخيرة لما فيها من إثارة، فالكتابة بالدمع، صورة نفسية تجسد - بعمق، وإحياء كبير - حالة القلق والحزن التي يعانيها الشاعر إزاء هذه التجربة الغرامية.

أما هذا التتابع في الاستعارة داخل البيت الواحد، والصورة الواحدة، فهو مما أثنى عليه عبد القاهر الجرجاني، وأدخله في شرف الاستعارة. <sup>(2)</sup>

ومن أمثلتها، قول عبد الله بن لسان الدين مخلدّاً هذه المناسبة بما حازته من فضل: <sup>(3)</sup>

لَكَ اللَّهُ مِنْ نَيْلِهِ فَضْلُهَا يَجُرُّ عَلَى النُّجْمِ فَضْلَ الذُّيُولِ

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 295.

(2) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 79.

(3) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 292.

حيث ارتقى بمقام هذه الليلة إلى ما يفوق النجوم رفعة وتألقاً، بل تخيلها - استعارياً -  
حسناً تجرُّ فضل روائها على النجوم.

أما والده لسان الدين ابن الخطيب، فقد مزج بين تعظيمها، ومدح السلطان، فرأى في  
احتفاله بها إحياءً وبعثاً جديداً لسنة كادت تنقرض، يقول: <sup>(1)</sup>

أَشَادَ أَمِيرُ الْمُسْلِمِينَ بِذِكْرِهَا      فَأَحْيَا سَبِيلًا دَارِسًا لِأُولِي الْعِلْمِ

فشبه هذا التجديد والبعث بالإحياء على سبيل الاستعارة التصريحية، والجامع هنا هو  
الإحياء بعد العدم.

وقد حدثنا الشعراء عن أصداء هذه الذكرى العظيمة وأفضال تلك الليلة الميمونة  
بأسلوب استعاري شيق. فابو القاسم العزفي يراها سبباً فيما حظي به شهر ربيع من شرف  
وتقديم، فصار يجرُّ ذيل العز حين قدومه: <sup>(2)</sup>

بِمَوْلِدِهِ فِي زَمَانِ الرَّبِيعِ      رَبِيعٌ أَنَا يَجْرُ الدُّيُولَا

ويدا لابن زمرك أن المولد النبوي كان مصدر غبطة وحبور للإسلام: <sup>(3)</sup>

أَقَامَ كَمَا يُرْضِيكَ مَوْلِدَكَ الَّذِي      بِهِ سَفَرَ الْإِسْلَامُ عَنْ وَجْهِ جَذَلَانِ

وحرصاً منه على تقريب المعنى أكثر، قدّمه في ثوب استعاري، جعل من الإسلام -وهو في  
غمرة سعادته بولادة محمد (ﷺ)- إنساناً يكشف عن وجه يفيض بشراً وسعادة لحظة تلقّيه  
خبر سارٍ يغيّر مجرى حياته إلى أرفع الدرجات.

أما عن الرسول والرسالة، فقد استعار لهما الشعراء -غالباً- النور ومتعلقاته، واتخذوا  
من الاستعارة التصريحية - في أكثر الأحيان- سبيلاً إلى تحقيق هذه الصورة، فأحلّوا النور  
محل الرسول (ﷺ). كما في قول أبي حمو موسى الزباني:

ومن الصور الاستعارية الطريفة التي تستوقفنا في الشعر المولدي، تقديم القصيدة في صورة  
حسنة، تحوز من مظاهر الإغراء والحسن ما يأسر العقل والقلب، قد سبق عرض نماذج لصور  
تشبيهية عن هذا الجانب، ونضيف في هذا المقام ما صيغ منها بأسلوب استعاري، يضفي على

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 578.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3 ص 16.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 496.

المعنى مزيداً من العمق والثراء. يقول يحيى بن خلدون متوجهاً بخطابه للسلطان الزياني أبي  
حمو موسى الثاني: (1)

وَدُونُكَ مِنْ نَسْلِ الْقَرِيضِ كَرِيمَةٍ      تُزْفُ بِمَغْنَاكَ الْعَلِيِّ مِنَ الشُّهْبِ  
أَتُّكَ كَمَا شَاءَ الْكَمَالُ كَرِيمَةً      بِدَرِيْعَةٍ نَظْمٍ مِنْ عُرُوضٍ وَمِنْ ضَرْبِ

فالقصيد - وإن كانت من سلالة القريض - فهي هنا امرأة حسناء تُزفُّ من الشُّهْبِ  
العوالي إلى الخليفة في مقامه العليّ. إنها استعارة ذكية جمع فيها الشاعر بين المديح  
السلطاني والفخر بالشاعرية.

وعلى شاكلة هذه الصور نلتقي بأخرى في قول الثغري التلمساني: (2)

فَدُونُكَ أَبْكَارُ الْمَعَاذِي لِبَاسُهَا      بُرُودُ حُلَاكُمُ هُنَّ فِيهَا رَوَافِلُ  
قَوَافِي جَرْتُ بِالْمَجَرَّةِ ذَيْلُهَا      فَقَصَّرَ عَنِ إِدْرَاكِهَا الْمُتَنَافِلُ

فالقصيد مع الثغري كذلك، فتاة بكر، أضافت إلى حسناتها حسناً آخر من كرم  
الخليفة، بما أمدّها من فضله، وظهرت في أبهى صورة ترفل في بروده وحلاه، مزهوة بنفسها.  
وهذه من اللفظات الاستعارية الذكية، التي تكشف عن قوة إدراك وتخيل، ومقدرة فنية عالية.  
ولا شك قد وفق الشاعر من خلالها إلى حدٍ كبير في تحقيق الإعجاب والإثارة لدى  
(المتلقي/الممدوح). سواء على مستوى الإيحاء بقوة الشاعرية، أو على مستوى هذا المدح  
السلطاني الذي مزجه بالفخر معترفاً فيه لولي نعمته بما منّ عليه من واسع كرمه. وهو من  
خلال هذا يمرّر بذكاء - حاجته بمزيد من هذا الكرم. وقد نجح إلى حد كبير في تقديم هذا  
المعنى بما يهزُّ النفس ويبعث على الأريحية والعطاء السخي.

ولعل من أبرز الوظائف الفنية التي حققتها الصورة الاستعارية في الشعر المولدي - إلى  
جانب التوضيح، والإثبات، والتكثيف - وظيفة التشخيص؛ وذلك بأن يعمد الشاعر إلى إضفاء  
صفات العاقل على غير العاقل، أو بالأحرى خلع صفات الإنسان على عناصر الطبيعة، فيبعث  
فيها الروح، وينفث فيها المشاعر ويمكنها من أن تتحرك وتناجيه، وتبادل له الحوار. ويشحنها من  
ذاته ومشاعره بما يمنحها القدرة على حمل رؤاه وأفكاره وأجوائه النفسية. وهو ما يجعل هذا  
النمط الاستعاري أكثر اعتدائاً على حدود الواقع، ومحو درجات التمايز والانفصال بين

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 234.

(2) المصدر نفسه، ص 71.



الأشياء. وهذا في الحقيقة من طبيعة الصورة الفنية التي قد تعبت بنظام الطبيعة لتنسجم وطبيعة الذات المبدعة وموقفها النفسي.<sup>(1)</sup>

من هنا، يتضح أن للتشخيص دورا فاعلا في إبداع الصورة الفنية، وقدرة هائلة في ترجمة المواقف والرؤى والأحاسيس الإنسانية، من خلال الامتزاج مع عناصر الكون والطبيعة. ولأجل هذا عد أرقى أنواع الخيال. يقول علي صبح: " التشخيص هو أرقى أنواع الخيال، وصورته إنسانية من أقوى أنواع الصور؛ فهو يجسد المعنى ويبعث الحياة في الصلب الجامد، ويوجد الرموز للمحسوسات، ويجسد الأفكار التي تتخيل من وراء الصور، وتقوم الحيوية فيه مقام البرهان العقلي، وهو الدليل الوجداني الناطق الذي لا يعرفه إلا الشعور".<sup>(2)</sup>

ولقد توفرت هذه الخاصية الفنية للصورة في الشعر المولدي، بالكيفية التي تشكل منها ظاهرة مميزة تستدعي الوقوف عندها. ومن الأمثلة الدالة عليها ، قول لسان الدين ابن الخطيب:<sup>(3)</sup>

وَمِيزُ رَأَى بُرْدَ الْغَمَامَةِ مُغْفَلًا      فَمَدَّ يَدًا بِالتَّبْرِاعَمَلَتِ الْبَرْدَا  
تَبَسُّمَ فِي بَحْرِيَّةٍ قَدْ تَجَهَّمَتِ      فَمَا بَدَلَتْ وَصَلًا، وَلَا ضَرَبَتْ وَعْدَا

وقد جعل من البرق والغمامة إنسانا، حيث تصور البرق يمدُّ يده لتخترق " برد الغمامة" فتفسح بذلك المجال لسقوط البرد. ثم قدَّمها في صورة حبيبين، فأضفى على البرق صفة الحبيب الودود، الذي ينشد قريبا ووصالا، وعلى نقيضه، صور الغمامة نافرة متأبية. فأنسن بذلك الطبيعة وجعلها تعيش موقفا غراميا مستوحى من عمق التجربة الإنسانية. وهو في هذا، يسقط ما بنفسه على الكائنات الطبيعية، ويمنحها من ذاته ومشاعره ما يصيرها بديلا عنه، عبر هذا الامتزاج الوجداني الذي يقترب بكليهما إلى دائرة التوحد. وهو توحدٌ يلَبِّي نزوعا فطريا ويشبع في الذات المبدعة رغبة وحنينا. يقول مصطفى ناصف: " التشخيص صفة تتسرب في كياننا عميقة موغلة، لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة".<sup>(4)</sup>

(1) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص33.

(2) صبح علي علي، الصورة الأدبية، تأريخ ونقد، عيسى الحلبي: دار إحياء الكتب العربية، (د،ت) ص 126.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، 471-472.

(4) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، ص136.

وفي نموذج للشاعر الثغري التلمساني، نجده يتخذ من النسيم إنسانا يحاوره ويناجيه، محملا إياه أمانة إذا ما حل بريوع المصطفى أن يوسعها تقبيلًا عطرًا فوّاحًا، نابعا من خلاصة عشق صوفي خالص للذات المحمدية. يقول: (1)

فَيَا نَسِيمًا سَرَى فِي الطَّيِّبِ مُنْعَمَسًا      مَجَرَّرًا ذَيْلَهُ فِي كُلِّ بُسْتَانٍ  
مُفَازِلًا لِحُدُودِ الْوَرْدِ يَلْتُمُهَا      مُلَاعِبًا لِقُدُودِ الرُّنْدِ وَالْبَانِ  
مُصَاحِبًا لِرِيَّاحِينَ الرُّبَى سَحَرًا      وَسَاحِبًا مِنْ عَلَيْهَا فَضْلَ أَرْدَانِ  
قَبْلَ ثَرَى رَوْضَةٍ حَلَّ الْحَبِيبُ بِهَا      بَلْ جَنَّةٌ عُرْفُهَا رُوحِي وَرَيْحَانِي

ولأجل توصيل هذا المعنى في ثوب فني أنيق توسّل بالاستعارة التشخيصية فأحلّ النسيم محلّ الإنسان ومكنّه من فعله وقدراته، فنحن نرى النسيم داخل هذه اللوحة الفنية إنسانا في أبهى صورة بصرية- شمية، مختالا، يُجرّر بقية بُرده على صفحة البساتين، مستخلصا من تشكيلة نباتاتها العطرية كالطيب والرنّد والرياحين، شذا عطر زكي. وهو أيضا (النسيم) عاشق غزل، طالب للذة الجمال. يلثم الورد، ويلعب القدود النواعم، من شجر الرند والبان. فليس هذا (النسيم/ الإنسان) إن صحّ الزعم- إلا صورة أخرى للشاعر العاشق المتصوّف، الذي يهيم بجمال الطبيعة، ويتوق إلى التعبّق بأريجها المقدس، ويعشق الذات المحمدية، ويتطلع دوماً للاتصال بها من خلال متعلقاتها التي تجسّدت هنا في البقاع المقدسة التي احتضنت أنفاس الرسول(ﷺ)، وتعطّرت بشذاها الطيب.

ومع ابن الخلوف نقف على لوحة فنية أخرى مشكلة بتقنية التشخيص، يخلع فيها الشاعر الحس والفعل الإنساني على عناصر الطبيعة، ويكسوها بظلال الروح الإنسانية ومواقفها النفسية. فيقول (2):

رَأَى الْفَجْرُ تَغْيِيسَ الدُّجَى فَتَبَسَّمَ      وَصَافَحَ أَزْهَارَ الرُّبَى فَتَنَسَّمَ  
وَلَاَحَ جَبِينُ الصُّبْحِ فِي طُرَّةِ الدُّجَى      فَخَلَّتْ بَيَاضُ الثُّغْرِ فِي سُمُرَةِ اللَّمَّا  
وَأَوْثَرَ رَامِي الْبَرْقِ قَوْسَ سَحَابِهِ      وَأَرْسَلَ نَحْوَ الْأَرْضِ بِالْقَطْرِ أَسْهُمًا  
وَقَدْ بَلَ أَرْدَانِ الثُّرَى دَمْعُ مُزْنِهِ      ثَنَاءً مَنْ أَسْلَاكُهَا فَتَنَظَّمَا  
وَجَرَّ عَلَى هَامِ الرُّبَى ذَيْلَ وَبْلِهِ      فَدَبَّجَ أَلْوَابَ الرُّبُوعِ وَسَهْمَا  
وَشَمَرَ كَفُ الرُّوْضِ أَكْمَامَ نُورِهِ      وَوَشَّحَ أَعْطَافَ الْفُصُوفِ وَعَمَّمَا

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 227.

(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنّي الجنّتين في مدح خير الفرقين، ص 319.

فالليل عنده إنسان عبوس، يحيل على الكآبة والضجر، و الفجر باسم، حيي، يصفح أزهار الربى ويتنسم روائحها الزكية. وللصبح جبين وضّاح يلوح بضوئه في حواشي الليل وذوائبه. والبرق رام يسدّد ضرباته من قوس السحاب ليرشق الأرض بأسهم من مطر. والسحاب ذات بشرية باكية تروي التراب بدمعها اللؤلؤي. ولهذا البرق مطر سخي، يجرد ذيله على رؤوس الرّوابي فينتج الوانا من الزهر توشّي الأرض، وتلبسها أثوابا منمّقة. أما الروض فكانت إنساني يشمرّ بكفّه أكمّام زهره، ويوشح الأغصان -وهي من نسله- ويلبسها العمامة. فهذه النماذج، تكشف عن قدرة تخيلية كبيرة لدى هؤلاء الشعراء. وتؤكد القيمة الفنية والمعنوية التي تحقّقها الاستعارة التشخيصية.

غير أن الملاحظ أن هؤلاء لم يتقيدوا في بعض المواضع باستخدام هذه التقنية كأداة لترجمة الحس والتجربة، بقدر ما انقادوا وراء البهرجة والتأنق والصنعة الفنية، ومحاولة إظهار البراعة التصويرية وملكة التخيل على النحو الذي نلمسه - مثلا - في ميمية ابن الخلوف التي منها هذا النموذج الأخير . فهو إضافة إلى ما تقدم، يسترسل عبر أبيات عديدة في أنسنة الطبيعة متتبّعا في ذلك، عناصرها المختلفة. ومن ذلك قوله:

وَمَاسَ قَوَامُ الْبَلَانِ يَرْقُصُ نَشْطَةً	يَبْرِقُ ثَرَاءُ أَوْ حَمَامٍ تَرْنَمًا
وَهَبْ نَسِيمُ الرُّوضِ مِنْ جُحْرِ زَهْرِهِ	وَأَفْعَمَ أَثْفَ الْجَوْلَمَاءِ تَنَسُّمًا
وَمَا هَاجَزِي إِلَّا تَأَلَّقُ بَاقِرٍ	بَكَيْتُ عَلَى حُكْمِ الْهَوَى فَبَسَّ مَاءً
وَعَائِقُ مِنْ خَوْطِ الْأَرَاكِ مِعْطَفًا	وَقَبْلُ مِنْ ثَفْرِ الْأَقَاخَةِ مَبْسَمًا
تَلَوَّى بِأَكْنَافِ السُّحَابِ فَخَلَّتْهُ	حَبَابًا تَلَوَّى أَوْ جَبَانًا تَلُومًا
وَخَطَّ بِطُرْسِ الْجَوْ سَطْرًا مُذْهَبًا	فَفَضَّضَهُ قَطْرُ الْغَمَامِ وَأَعْجَمًا <sup>(1)</sup>

ومنها أبيات أخرى عديدة، يضيق المقام بإثباتها جميعا.

وإذا كانت النماذج المتقدمة عن الصورة الاستعارية بعامة، تكشف عن التوظيف الإيجابي الموفق لهذه الأداة، فليس معنى هذا أنه الوجه الوحيد لمستوى هذا التوظيف. فالمطلع على الشعر المولدي يقف على عدد كبير من الاستعارات البسيطة، السطحية، التي تستهدف مظهر الصورة، ولا تتوخى عمق الشعور وأبعاد التجربة. ومن أمثلتها قول إسماعيل ابن الأحمر:<sup>(2)</sup>

(1) المصدر السابق، ص 371.

(2) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان، ص 378.



وَقَالُوا:

حَمَامَاتُ الْهَوَى قَدْ تَطَايَرَتْ فَقُلْتُ بِجَوِّ الْقَلْبِ وَهُوَ مَطَارُهَا

فَأَصْلُ السِّياق أن يعبر الشاعر عن موقف نفسي بعيد الأثر، يتصل بفاجعة الفقد والفرق. لكن الصورة هنا تبدو عاجزة عن أداء هذا المعنى بالمستوى الذي يستحقه من العمق، واستثارة الشعور، ودغدغة الانفعال؛ فالفرقة في الهوى، حمامات تتطاير، وأرضية مَطَارِهَا، قلب الشاعر وعلى هذا، تبدو الصورة خاوية من العاطفة مفرغة من عبوة الشاعر، وهي تجنح إلى الوصف أكثر مما تحقق الإثارة النفسية وتفعيل الخيال.

ومن أمثلة هذه الصور أيضا، قول أبي حمو موسى الزباني.<sup>(1)</sup>

عَلَيْهِ السَّلَامُ مَا نَاحَ الْحَمَامُ وَمَا أَضْحَكَتِ الرُّوضُ ثَغْرًا شَنِيبًا

فالمعنى هو أن يبعث الشاعر بالتحية والسلام للرسول (ﷺ)، بالقدر الذي لا يحيطه العد والحصر. وهو ما تستوعبه عبارة "ما ناح الحمام". أما الصورة الاستعارية في الشطرة الثانية من البيت فهي محدودة الفعالية، بحيث يتكرر معها المعنى بشكل صميمي، ولا تقدم له إضافة ذات قيمة على مستوى العمق.

وقد ترد الصورة في سياق الاستدلال، فتفتقد جانب الإيحاء، وتقرب أكثر من التصريح، على شاكلة ما نجد في قول الثغري التلمساني:<sup>(2)</sup>

فَاخْلَعْ لِبُوسَكَ مِنْ سَوَى ثَوْبِ الثُّقَى مَا لِلنُّفُوسِ حُلَى سَوَى ثَقَوَاهَا

فهذه الصورة هي من البساطة والسطحية والمباشرة ما يجعلها سهلة التناول، محدودة الأثر، لا يبذل المتلقي في فهمها واستكشافها كبير جهد أو عناء. وهي بذلك لا تستثير فيه نشاطا تخيليا كبيرا. كما أنها لا تحدث في نفسه هزة المفاجأة والإعجاب، بل تقلل من الإحساس بمتعة التلقي.<sup>(3)</sup> ذلك أنها تفتقد عنصر الإيحاء، الذي هو مصدر التأثير وجوهر الصورة.

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص164.

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص187.

(3) ينظر: عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي ولا بلاغي، ص328.

وقبل أن نتحول عن الاستعارة إلى الكناية، تستوقفنا الصورة المجازية التي قوامها المجاز، وخاصة منه "العقلي"، الذي يسهم في تشكيل الصورة الشعرية للنص المولدي، ولو بالقدر القليل إذا ما قورن بالاستعارة.

وهو ضرب من طرق التصوير يقوم على الإسناد؛ أي "إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له، لعلاقة، مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي".<sup>(1)</sup> وهذه العلاقة، قد تكون: سببية، أو مكانية، أو مصدرية، أو بإسناد المعنى للفاعل إلى المفعول، والعكس.<sup>(2)</sup>

ويسمى أيضا المجاز الحكمي كما هو الحال عند عبد القاهر الجرجاني، الذي يعدّه علامة من علامات العبقرية والإبداع فهو: "كنز من كنوز البلاغة ومادة الشاعر المفلح، والكاظم البليغ في الإبداع والإحسان، والاتساع في طرق البيان".<sup>(3)</sup> ومن أمثلته، قول ابن الخلف:<sup>(4)</sup>

أَضْرَمَ الْوَجْدُ فِي الْحَشَاشَةِ نَارًا      إِذَا رَأَى الدُّمْعُ فِي الْمَحَاجِرِ قَارًا

فالفعل "اضرم" أسند إلى غير فاعله "الوجد". لأن الفاعل الحقيقي، هو الإنسان. ولما كان "الوجه" سببا في هذا الاحتراق، أسند إليه الفعل لعلاقة السببية. ولقد أدّى المجاز هنا وظيفته الفنية والمعنوية، بحيث أضفى على المعنى خصوبة وإثباتا وتأكيذا، وأعرب عن حالة عشق عميقة، ومعاناة عاشق استبدّ به الوجد، فأورثه حرقة واكتواءً.

ومن المجاز العقلي أيضا، قول الثغري التلمساني، موحيا بما يتمتع به ممدوحه السلطان أبو حمو موسى الثاني، من بأس وسطوة، وغلبة:<sup>(5)</sup>

أَدْنَتْ لَهُ الْأَقْطَارُ عَزْمَتَهُ الَّتِي      بُنِيَتْ عَلَى الْإِسْرَاجِ وَالْإِنْجَامِ

فالقصد من عبارة "أدنت له الأقطار" التي هي موضع المجاز، أنه أراد بالأقطار الشعوب التي استسلمت خاضعة متقادة لسلطان هذا القائد.

ويعبر ابن الخطيب في ندم وحسرة عن تضييع مرحلة الشباب في انتجاع اللذات، والانصياع لهوى الغرور. ويرى في ذلك تجارة خاسرة، فيقول متوسلا بالمجاز في أداء هذا المعنى:<sup>(6)</sup>

(1) عتيق عبد العزيز، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1405هـ - 1985، ص 147.

(2) المرجع نفسه، ص 147.

(3) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 295.

(4) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 126.

(5) ابن خلدون محي، بغية الرواد، ج 2، ص 213.

(6) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

قَاطِعًا فِي الْفُرُودِ بُرْهَةً عُمَرِي خَسِرَتْ صَفْقَتِي وَخَابَتْ قِدَاحِي

حيث اسند الخسارة للصفقة مجازاً، وأصل الإسناد هنا للإنسان.

وكذا الشأن في عبارة "خابت قداحي". وذلك بغرض تعميق المعنى وتكثيفه. ومن هنا يتضح ما لهذا الأسلوب البياني من مزية في تحقيق المبالغة والتوسع في المعنى وتأكيده، وهي مزية تدخل في صميم الوظيفة الفنية للمجاز عامة.

#### د- الصورة الكنائية

للكناية مفهومان: أحدهما لغوي، وآخر فني. أما عند اللغويين، فمعناها: "الإضمار والإخفاء، وأن اللفظ لا يستفاد معناه من ذاته، بل من مضمرة. وأن الإضمار والإظهار، عملية إبدال كلمة بأخرى في معناها، لكنها ليست منبثقة عنها" (1).

ولاشك أن الوقوف بمفهوم الكناية عند حدود اللفظ البديل، أو المرادف، هو مما يغيب قيمتها الفنية، ويحد من فعاليتها وتأثيرها، ويجعلها قاصرة عن أداء وظيفتها في تعميق المعنى وتأكيده - كما سيأتي - وعلى هذا الأساس، فمن غير المجدي الأخذ بالكناية اللغوية في مجال المعالجة الفنية، والتعامل مع العمل الإبداعي، ولا بد حينئذ من مراعاة معناها الفني. فما مفهومها - فنياً - لدى النقاد والبلاغيين؟

الكناية وجه من أوجه البيان، وتقنية في التعبير تقوم على مبدأ التجاور، بحيث تنطوي الصورة الكنائية على معنى فرعي اثبتق من معنى أصلي، ليكون ردفاً له، دالاً عليه، على سبيل الإيحاء، لا التصريح. وهذا ما يمكن استخلاصه من تعريفات النقاد والبلاغيين للكناية من زاوية المفهوم الفني. فهي عند قدامة تحمل مصطلح "الإرداف" ومفادها: "أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له. فإذا دلّ على التابع أبان على المتبوع" (2).

(1) سلطان منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي - الكناية والتعريض، مطبعة المعارف جلال حزي وشركاه - الإسكندرية - مصر 104.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 157.



ويلتقي مع هذا المفهوم، تعريف عبد القاهر الجرجاني الذي يرى في الكناية: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه".<sup>(1)</sup>

فما يستفاد أن الكناية تعتمد الإيماء والإيحاء، وأنها تحقق علاقة التلازم بين المعنى الفرعي والأصل. وهي علاقة يحكمها المنطق والعرف الاجتماعي واللغوي.

وهذا ما يتطلب من الشاعر قدرة إدراكية متميزة، وحساً لغوياً عالياً، مع خبرة ثرية واطلاع واسع. ولأجل هذا كانت صعبة المثال إلا على الحدّاق والمبرزين. يقول عنها ابن رشيق إنها: "من غرائب الشعر ومُلَحِّهِ، وبلاغة عجيبة، تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحدّاق الماهر".<sup>(2)</sup>

ومما يمكن إضافته إلى أسباب السحر والعبقريّة في الكناية، أنها تتحقق من خلال الإصابة في اختبار المعنى أولاً، ثم إخفائه ثانياً بأسلوب فني ذكي، وبكيفية تفرض على المتلقي نوعاً من الانتباه، وقدراً من الجهد في تأويل الصورة واكتشاف المعنى، يترتب عنه إحساس بالمتعة.

ومن طبيعة الكناية التي تميزها عن المجاز، أنه يمكن حملها على الحقيقة والمجاز معاً، إذ إن لفظ الكناية يستوعب في معناه الحقيقة والمجاز في آن.

أمّا عن الوظيفة الفنية للكناية، فتكمن في خاصية التلميح، التي هي علامة البلاغة وقوام الشعر. وكذا في إثبات المعنى وتأكيده، بما يفيد الدليل والبرهان والجنوح به إلى المبالغة والتزيد عما تنتجه الحقيقة.<sup>(3)</sup> ومن أغراض الكناية التي يمكن إدراجها ضمن الوظيفة أيضاً، التعظيم والتفخيم، والتعمية والتغطية، والرغبة عن اللفظ الخسيس.<sup>(4)</sup> بالإضافة إلى القيمة الجمالية التي يحققها الأسلوب الكنائي من خلال التجسيد والتقديم الحسي للفكرة؛ وذلك على مستويين: على مستوى الصورة الفنية المجسّدة للمعنى أولاً، ثم من خلال فنية الربط بينها وبين المعنى الأصل ثانياً.

(1) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 66.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 302.

(3) ينظر: عتيق عبد العزيز، علم البيان، ص 223.

(4) ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج 1 ص 313.

أما وقد تحدد لدينا مفهوم الكناية، ووظيفتها، وقيمتها الفنية. فما مدى استعانة شعراء المولديات بهذا الأسلوب البياني في بناء الصورة؟ الحقيقة أن واقع النص المولدي يؤكد الحضور المحتشم للكناية، إذا ما قورن بمستوى حضور التشبيه والاستعارة. وربما يعزى الأمر إلى سيطرة ظاهرة أسلوبية على القصيدة المولدية، سبق الحديث عنها في دراسة الأسلوب، وتتعلق بالطابع الخطابى السردى الذى كثيرا ما لاذ به الشعراء في رصد ملامح الشخصية المحمدية ومآثرها، وما يتصل بها من أحداث ومعجزات وإشارات تاريخية، تفرض عليهم تعاملًا خاصًا في تقديمها بكيفية تصرفهم عن الإيحاء وتقترب بهم أكثر من دائرة التصريح. وهذا ما يتعارض وطبيعة الكناية التي يعد التلميح جوهرها وعمادها.

وقد تارجح التوظيف الكنائى بين العمق والبساطة، من صور تستدعي الجهد والعناء لاكتشاف المعنى، وأخرى قريبة المآخذ، سهلة المتال، محدودة الفعالية والتأثير.

ولعل من الصور التي يلمس فيها القارئ قدرا من التوفيق في أدائها الفنى والمعنوي، ما استوحاه الشعراء من مشهد الرحلة إلى الحج، لحظة انطلاق الركب باتجاه البقاع المقدسة، حيث يطالعنا أبو حمو -مثلا- بصورة كنائية تجسد مشاعر الحسرة والندم. قائلا: (1)

سَارُوا وَدُمُوعِي تُقْعِدُنِي      فَقَرَعْتُ السُّنَّ مِنَ النَّدَمِ

فلفظ الكناية هو عبارة "قرعت السن من الندم". وهي صورة موحية، أفادت من حيث المعنى إثباتا ومبالغة، فالمعنى الأصل هو الندم نتيجة التقصير والقفود عن الحج. أما "قرع السن" ففيه تقرير للمعنى وترسيخ لهذا الحس الحزين، وإثبات لحالة قصوى من الحسرة والندم لحظة توديع ركب الحجيج .

ومن هذا الموقف يستوحي ابن الخطيب صورة معبرة عن شعور الخيبة والانكسار، ملفوف في ثوب من الحسرة. فيقول: (2)

خَلَّفُونِي مِنْ بَعْدِهِمْ نَاكِسَ الطَّرْفِ      ثَقِيلَ الْخُطَى مَهِيضًا جَنَاحِي

فالكناية تتجلى من خلال العبارتين: "ناكس الطرف" و"ثقل الخطى"، فالأولى تحيل على معانٍ متعددة، إنها علامة على التأخر عن الشيء، والتقصير، والخيبة، والذل، والحسرة. وهي معانٍ ينتظمها رابط نفسي واحد ومحور دلالي واحد. وهنا يدرك القارئ فارق الدرجة بين

(1) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج2، ص، 42.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص390.

المعنى الذي تنتجه الكناية "ناكس الطرف" التي فجرت كل هذه الدلالات، وبين المعنى الأصل الذي قد يتمثل في قول الشاعر "تأخرت عن الحج"، أو "خاب سعيي" أو "حزنت لتوديع الركب" أو ما شاكل هذا.

وكذلك الشأن بالنسبة لعبارة "ثَقِيلُ الْخُطَى" التي تشيع فيضا من الدلالات تصب في المحور ذاته، وتحقق وظيفة الإثبات والمبالغة في تجسيد هذا الموقف النفسي.

وضمن هذا السياق، ومن عمق هذا الموقف النفسي يشكل ابن زمرك صورة كنائية موحية، تكشف عن حالة عاشق ولهان، يعيش صدمة الوداع لركب ميمم صوب الحبيب. فأحس حينها أن قلبه قد فارق جسده، واتخذ له مَحَلًّا في رحال ذلك الركب. يقول مجسدا هذا المعنى: <sup>(1)</sup>

يَا رَاحِلِينَ وَمَا تَحْمِلُ رَكْبُهُمْ      إِلَّا قُلُوبَ الْعَاشِقِينَ حُمُولًا

فالصورة الكنائية في قوله: "وما تحمل ركبهم إلا قلوب العاشقين" تعكس تجربة حب عميقة، ملكت من الشاعر القلب، وأطرحَت الجسد. كما توحى بلهفة عارمة للزيارة وتطلُّع للقاء. وشتان بين ما تولده الصورة هنا من عمق وخصوبة، وبين قولنا في المعنى الأصل: "أتوق إلى الزيارة" أو "أتشوق للقاء".

وفي مقام الاعتراف بالذنب، ومحاسبة النفس، يقدم لنا الثغري التلمساني اعترافه بأسلوب كنائي يوحي بحجم الخطايا، وعظم الذنب. قائلًا: <sup>(2)</sup>

لَعُمْرِي لَقَدْ قَضَيْتُ عُمْرِي فِي الصَّبَا      وَأَجْرَيْتُ خَيْلَ اللّٰهِ فِيهِ مِرَاحًا

ففي الشطرة الثانية، صورة حسية كنائية لها قيمتها الجمالية والمعنوية من خلال هذه اللوحة الفنية التي تجسد موقف الشاعر الذي انفق عزيز عمره متهافتا على ملذات الحياة، دون رادع أو قيد يوقف جموحه.

ويدوره أبو عبد الله بن أبي جمعة يستعين بالكناية في تجسيد إحساسه بالندم لما اقترفه من ذنب. فيقول: <sup>(3)</sup>

أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ كُلِّ ذَنْبٍ      نَدِمْتُ لَهُ وَعَظُمْتُ الْأَنَامِلَ

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 476.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 99.

(3) المصدر نفسه، ص 48.



فعضُّ الأنامل صورة دالة على الإحساس العميق بالندم، وتأكيد حضوره في النفس. وقد أورد الشاعر المعنيين معاً: الأصل: "نَدِمْتُ لَهُ" ثم ثنى بردفة وتابعه: "عضضت الأنامل"، ليفيد إثباتاً ومبالغة، وليحقق جانباً جمالياً يدركه المتلقي من الصورة التي ينتجها لفظ الكناية، في مقابل المعنى الأصل الذي قدّمه صريحاً عارياً من الجمال .

ويحاول ابن الخلوف أن يلمح إلى حجم الهول الذي يعيشه الخلق يوم الحشر، ومدى وقعه في النفس، فيتخذ من الكناية سبيلاً إلى ذلك، يقول<sup>(1)</sup>

تَوَمُّهُ الْخَلْقُ طَرّاً لَا يُذِيقُ بِهِ مِنْ هَوْلِ يَوْمِ عَبُوسِ شَيْبِ اللَّمَمَا

ففي عبارة "شَيْبِ اللَّمَمَا" صورة كنائية تخفي وراءها عمق الفاجعة، وشدة الكرب الذي يصيب الخلق يوم الحساب. وهي ذات فعالية كبيرة وتأثير واضح داخل سياق البيت، بحيث تثري الأداء المدحي إلى حد كبير، إذ بقدر ما تعمق أزمة الخلق، فإنها -بالموازاة- توحى بمدى فضل المنقذ الذي تلوذ به البشرية، ويكون سبباً في الخلاص، وهو الشفيع محمد(ﷺ).

وفي مقام الإشادة بالدور البطولي للرسول(ﷺ) في حماية الإسلام ونشره في الأفاق، يتوسل ابن الخلوف بالكناية في بيان فضله(ﷺ) في صيانة رسالة الإسلام، حتى غدت كالمرآة المصونة التي صارت في منعة من قومها، تحظى بكل الرعاية والحماية. يقول:<sup>(2)</sup>

حَمَى بَيِّضَةَ الْإِسْلَامِ فِي خَذَرِ عَشْهَا وَلَنْ يَسْلَمَ الضَّرْغَامُ غِيلاً وَلَا حَمَى

وواضح أن الكناية هنا تستند إلى مجاز، وهي من وحي الذاكرة الشعرية حيث تعود بنا إلى "بيضة الخدر" لدى امرئ القيس. وقد كئى الشاعر بها هنا عن الإسلام، ليوحى بما توفر له على يد الرسول(ﷺ) من عزٍّ ومنعة.

والى جانب ما تقدم من الصور الكنائية التي حققت جانباً من التوفيق فثمة نماذج أخرى أقل مستوى، تتسم بالقرب والبساطة، وتكاد تستجيب - غالباً - للمفهوم اللغوي للكناية؛ كان يكتئى الشاعر عن الرسول(ﷺ) بالبدر، كما في قول أبي القاسم عبد الله ابن يوسف:<sup>(3)</sup>

وَأَفَى رَبِيعُ الْخَيْرِ مِنْهُ بَلِيلَةٌ عَنْ وَجْهِ ذَاكَ الْبَدْرِ حُطَّ لثَامُهَا

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 57.  
(2) المصدر نفسه، ص 341.

(3) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

ومنه قول ابن زمرك مكنيا عنه بالقمر: (1)

دَارِ رَسُولِ اللَّهِ وَمَطْلَعِ الْقَمَرِ الَّذِي      إِبْدَاؤُهُ مَا فَارَقَ التَّخْمِيلَا  
ومن هذه الكنايات البسيطة، أن يكتفي الشاعر عن المرأة "بالظبية". والتي هي في النهاية، صورة مقنعة عن شخص الرسول (ﷺ). ومن أمثلتها قول أحمد بن عبد المنان، جامعا بين الصورتين: "الظبي"، و"البدر":

لِلَّهِ عَهْدُكَ يَا رَنَعَ الْأَلَى طَعْنُوا      أَيَّامُ رَوْضِكَ غَضُّ الدَّوْحِ يَانِعُهُ  
أَيَّامُ ظَبْيِكَ لَمْ تُقْفَرْ مَرَاتِعُهُ      مِنْهُ وَبَدْرِكَ لَمْ تُظْلَمْ مَطَالِعُهُ

ولعل في النماذج المتقدمة عن الصورة الكنائية ما يبيّن مستوى توظيف هذه الأداة لدى شعراء المولديات في التعبير عن رؤاهم، ومواقفهم النفسية. فهؤلاء وإن نجحوا إلى حد ما في الإفادة من هذا الأسلوب البياني في أداء المعنى، فإن مستوى الصورة الكنائية عندهم يظل موسوما بالبساطة عموما. كما أنها في الغالب صور مستهلكة جاهزة، لا تتخطى حدود الموروث القديم إلا بكيفية محتشمة، وفي النادر القليل.

## ثانيا: الصورة البديعية

يشكل التعبير بالصورة البديعية وجها من أوجه البلاغة العربية وأداة فاعلة في أداء المعنى. ولها أصالتها في تراثنا الشعري. إذ يمكن القول إنها كانت حاضرة في النص الشعري القديم منذ عهد التأسيس. وإن كان ذلك في حدود معينة، بحيث لم تكن بالكثافة والانتشار، والقصد في طلبها بما كان لها في العصر العباسي خاصة. حيث غدت غاية تطلب في ذاتها، ويقصد الشعراء، إليها قصدا عن وعي، متخذين منها مظهرا لحداثيا، ومعيارا للبراعة والشاعرية.

أما عن طبيعة الصورة البديعية، فإن في التسمية ما يدل على أنها تتخذ من البديع أساسا في تشكيلها وهنا يستوقفنا مفهوم مصطلح البديع. فما حدوده في اللغة، والاصطلاح؟  
أما في اللغة، فقد ورد في لسان العرب ما نصّه: "بَدَعَ الشيء يُبْدِعُهُ بَدْعًا، وابتدعه؛ انشأه،

(1) ابن زمرك، الديوان، ص477.

بَدَأَهُ...والبديع والبدع، الشيء الذي يكون أولاً" (1) "والبديع المحدث العجيب" (2) فهو الجديد المخترع العجيب.

أما في المفهوم النقدي والبلاغي، فلا يكاد يعثر الباحث عن تعريف شافٍ محدد، لما شهد المصطلح من تغير وتطور عبر تاريخه.

وهنا، ينبغي أن نعود إلى عبد الله بن المعتز (ت 296هـ) الذي يعزى إليه فضل التأسيس لنظرية البديع في الشعر العربي. ويتحدد مفهومه للبديع من خلال حصر مجاله في خمسة أبواب أو فنون، هي: الاستعارة، والتجنس، والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي.

وهو بهذا يجعل البديع مشتملاً على البيان أيضاً، بإدخاله الاستعارة ضمن أبوابه. وكذلك كان الشأن مع غيره من النقاد، الذين عاصروه، أمثال قدامه بن جعفر، أو من أتوا بعده. فحتى القرن الخامس الهجري نظل نلتقي بهذا التداخل بين أقسام البلاغة، كما عند عبد القاهر الجرجاني مثلاً- الذي أدخل التشبيه والاستعارة والتمثيل ضمن البديع، يدل على ذلك قوله: "وأما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فلا شبهة أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني خاصة" (3) حيث يُدخل الاستعارة التي هي في أساسها تشبيه وضرب من التمثيل في البديع وأقسامه.

أما مرحلة الحسم التي صار للبديع فيها مفهوم محدد، يجعله علماً مستقلاً من علوم البلاغة الثلاثة: المعاني، البيان، والبديع، فكان مع أبي يعقوب السكاكي (ت 626هـ). الذي عدّ البديع أسلوباً لتحسين الكلام راصداً أنواعه ضمن قسمين كبيرين هما: المحسنات المعنوية، والمحسنات اللفظية. (4) ثم يستقر هذا المفهوم مع الخطيب القزوي (ت 780 هـ) على هذه الصيغة، ويستعيد تسميته القديمة "البديع" التي كانت له قبل مجيء السكاكي. ويعرفه بقوله: "هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة "بدع"، المجلد (1)، ص 299.

(2) المصدر نفسه، ص 230.

(3) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 14-15.

(4) ينظر: شرف حفي محمد، الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق، القسم الأول، مطبعة الرسالة - مصر - (د-ن) ص 22.



وفي هذا التعريف ما يبرز الوظيفة المعنوية والجمالية للبديع، ويكشف عن قيمته في عملية البناء الشعري، وباعتباره وسيلة بلاغية هامة في تشكيل الصورة، وصياغة المعنى.

ومن هنا، ينبغي ألا يفهم من البديع على أنه مجرد حلية لفظية، وبهرجة وتزيين شكلي، وإنما هو أداة هامة في إنتاج المعنى في صورة فنية لها أثرها الجمالي والنفسي في المتلقي من خلال استثارة مشاعره، وحمله على الانتباه والاستجابة بدرجة ما.

على أن هذا لا يعني أن شعراء العرب قد التزموا بهذه القاعدة النظرية، أو الصورة المثالية. فواقع النص الشعري العربي يؤكد بأن تعاملهم مع هذه الأداة البلاغية، قد تراوح بين التوظيف الإيجابي الذي يجعل من البديع ضرورة يستدعيها المعنى، وبين النزوع نحو التكلف وطلب المحسنات في ذاتها من باب الزخرفة والتنميق الذي لا يضيف للمعنى شيئاً ذا قيمة.

وإذا كان الأسلوب البديعي قد شكل منذ العصر العباسي - خاصة - ظاهرة فنية واضحة المعالم في الشعر العربي بعامة. فإن شعر المديح النبوي يعد أكثر الأغراض استقطاباً لهذه الظاهرة. ومن شعرائه من غالى في تكلف البديع بالكيفية التي جعلته يستأثر بفضاء النص، ويحيله إلى ما يشبه منظومة في علم البديع.

وهذا ما يجعلنا نتساءل عن مستوى الاستخدام البديعي في الشعر المولدي؛ فهل وفق الشعراء في التوصل بالصورة البديعية بما يخدم المعنى، أم اتخذوها مجرد حلية وتنميق؟ وهل التزموا بحدود الاعتدال، أم أنهم أسرفوا، وتكلفوا، وأثقلوا كاهل النص؟

بداية، أشير إلى أن الأنواع البديعية هي من التعدد والكثرة، والتقارب في المفهوم بحيث تكاد تتداخل وتوقع في الخلط، وعدم التمييز بين مصطلح وآخر. وهو - فعلاً - ما حدث مع بعض النقاد والبلاغيين. وهذا ما يجعلني اقتصر فقط على أشهر هذه الأنواع وأكثرها دوراً في الشعر المولدي. هذا بالإضافة إلى أن التركيز سيكون أكثر على البديع المعنوي لسببين: أحدهما يتمثل في أن لهذا القسم أهمية في تشكيل الصورة تفوق ما للبديع اللفظي. وثانيهما، أن لهذا الأخير مجالاً آخر سيحظى فيه بالدراسة من زاوية قيمته الإيقاعية، ودوره في التشكيل الموسيقي.

(1) المرجع السابق، ص 22.

## أ- البديع المعنوي

يتميز البديع المعنوي عن اللفظي بأنه يستهدف تحسين المعنى بالدرجة الأولى، ويتطلب إدراكاً عقلياً، تستثيره الصورة البديعية في ذهن المتلقي، فإذا حصل الفهم، تحققت متعة الاكتشاف.

والبديع المعنوي، مثله مثل اللفظي متعدد الأنواع، لكن ليس الغرض في هذا المقام هو استقصاؤها جميعاً، إنما القصد هو الوقوف على وظيفة الصورة البديعية المعنوية. انطلاقاً من دراسة أبرز هذه الأنواع، وأكثرها حضوراً في القصيدة المولدية، والتي يأتي في مقدمتها الطباق.

### الطباق

ومعناه، الجمع بين متضادين. يقول ابن رشيق: "المطابقة عند جميع الناس، جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت شعر".<sup>(1)</sup> وعند عبد القاهر الجرجاني، يسمى "التطبيق"، يقول فيه: "أما التطبيق، فأمره أبين؛ وكونه معنوياً أجلى وأظهر، فهو مقابلة الشيء بضده".<sup>(2)</sup> وهو في علاقة لفظه بالحقبة والمجاز، قسمان: فما كان لفظه محمولاً على الحقيقة، فهذا طباق أو مطابقة. أما ما استخدم لفظه على سبيل المجاز، فهو: "التكافؤ".<sup>(3)</sup>

كما نجد له تعريفات أخرى بحسب طريقة تركيبه، وهي ثلاث: طباق إيجاب، وفيه تتساوى اللفظتان إيجاباً وسلباً. وطباق سلب، وهو الذي يقوم على نفي أحد الطرفين، وإيهام التضاد، وهو ما كان فيه التضاد نسبياً، وقارب فيه الطرفان هذه الصفة.<sup>(4)</sup>

أما عن قيمة الطباق داخل النسيج الشعري فتتجلى من خلال الوظيفة التي يؤديها، والمتمثلة في الإبانة والوضوح عن المعنى بالإضافة إلى القيمة الجمالية، والأثر النفسي الذي يحدثه في المتلقي من خلال المقارنة التي يقيمها بين الشيء وضده لأجل الوصول إلى حقيقة المعنى. ثم ما يعقب من متعة حين يحصل الفهم. وهذا ما أكدته رجاء عيد في قوله: "فإن معطيات المقابلة والضدية، تحدث مقابلة نفسية، تدفع بالمتلقي إلى تقبل هذه الهزة المباشرة

(1) ابن رشيق العمدة، ج 2، ص 5.

(2) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 15

(3) ينظر: عتيق عبد العزيز، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1405 هـ - 1985، ص 78.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 79-80.

للأشياء المتضادة في تفكيره وفي محصلته اللغوية، والتي ينتج عنها هذا الإعجاب".<sup>(1)</sup>

وفي النص المولدي مجال ثري، يستدعي الاستعانة بالطباق، كان يقابل الشاعر بين: الإيمان والكفر، الهدى والضلال، الحقيقة والباطل، العز والذل، الشباب والشيب، الجنة والنار (جهنم)، عهد الوصال وزمن الهجر. وما شاكل هذه المعاني التي كثيرا ما يتداولها شعراء المولديات، والتي تستدعي هذا النوع من الصور البديعية القائمة على الثنائيات الضدية. ومن أمثلتها، قول لسان الدين بن الخطيب، معبرا على ملمح صوفي، يتصل بالحقيقة المحمدية، ويتمثل في مفارقة: (السابق - اللاحق) و(القدم والتأخر):<sup>(2)</sup>

تَقَدَّمْتُ مُخْتَارًا تَأَخَّرْتُ مَبْعَثًا      فَقَدْ شَمِلَتْ عَلَيَاؤُكَ الْقَبْلَ وَالْبَعْدَ

فالوجود المحمدي لدى الفهم الصوفي يتحدد من خلال هذه الثنائية الضدية؛ فهو من حيث خلقه النوري يُعَدُّ سابقا لكل المخلوقات. وأما من حيث كونه سببا ومصدرا لكل النبوات فإن هذا يقتضي تأخر مبعثه من بعدها جميعا. ولتوصيل هذه الحقيقة، كان لا بد من الاستعانة بالطباق الذي يوفر الأداء المناسب لها. وهو ما تدل عليه المفردات: "تقدمت، تأخرت، القبل، البعد".

ويتخذ ابن الخلوف من الطباق سبيلا للتعبير عن ملمح صوفي آخر، مفاده أن محمدا (ﷺ) هو السر والمظهر الإلهي في آن؛ فهو السر باعتبار ما أودع في نوره من هدي النبوة. وهو المظهر، في كونه أول تجلٍ للحق في صورة الخلق - على ما يعتقد الصوفية - يقول الشاعر على لسان الحق مخاطبا رسوله الكريم وقد حل برحابه المقدس، عند "سدرة المنتهى":<sup>(3)</sup>

سِرِّي وَمَظْهَرِي وَمُرَادِي      حَبْذَا أَتَيْتَ زَائِرًا وَمُزَارًا

وفي مقام المفاضلة، وما تقتضيه من التسامي بالفاضل على المفضول، يجد الشعراء في الطباق ضرورة لتحقيق هذا المعنى. من ذلك قول عبد العزيز بن أبي سلطان مادحا الرسول (ﷺ) بما حظي به من شرف التقريب والتقديم عن سائر الأنبياء والرسل، وتحديدًا يوم حادثة الإسراء والمعراج:<sup>(4)</sup>

رُفِعَتْ لَهُ الْحُجُبُ الَّتِي لَمْ تَرْتَفَعْ      إِلَّا إِلَيْهِ فَكُلُّ سَائِرٍ يُخْرَقُ

(1) عيد رجاء، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف بالإسكندرية، دت، ص 380.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 476.

(3) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 139.

(4) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 116.



حيث يتأزر الاستثناء مع طباق السلب في : "رفعت، ولم ترتفع" لتأكيد صفة الخصوصية المحمدية، وعلو مقامها عند الحق تبارك وتعالى.  
ويلتقي معه الثغري التلمساني في تجسيد هذا المعنى، قائلا: <sup>(1)</sup>

وَأَسْرَى بِهِ لَيْلًا إِلَى حَضْرَةِ الْعُلَا فَشَاهَدَ فِيهَا كُلُّ مَا كَانَ خَافِيَا  
فمع ثنائية "الشهود" و"الخفاء" التي تشكل الصورة البديعية في هذا البيت، يضعنا الشاعر أمام سمو الدرجة، وخصوصية المقام الذي تبوأه محمد (ﷺ) عند الله.

ويحقق الطباق بين: "العرب- والعجم" عند الشاعر معنى الأفضلية المطلقة لمحمد (ﷺ) على كافة الخلق. يقول: <sup>(2)</sup>

يَا أَفْضَلَ الْخَلْقِ مِنْ عُرْبٍ وَمِنْ عَجَمٍ وَخَيْرَاتٍ بِأَيَّاتٍ وَفُرْقَانٍ  
ومن مجال المفاضلة إلى سياق الفضل، وبيان ما كان للرسول (ﷺ) من دور في انقاد البشرية، نلتقي مع هذا النوع من الصور البديعية، حيث يجد الشعراء في الطباق ضرورة وأهمية في تشكيل المعنى. فمن هذه الصور أن محمدا (ﷺ) هو رحمة " الأموات " و"الأحياء". يقول ابن زمرك: <sup>(3)</sup>

يَا مَلْجَأَ الْخَلْقِ الْمُشْفَعِ فِيهِمْ يَا رَحْمَةَ الْأَمْوَاتِ وَالْأَحْيَاءِ  
ويقول ابن الخطيب: <sup>(4)</sup>

أَتَى رَحْمَةً وَالنَّاسُ فِي مُذَلِّهِمْ يَرُوحُونَ فِي غَيٍّ وَيُغْدُونَ فِي إِثْمٍ  
حيث أدى الطباق دوره، أولا: في تصوير حجم الضلال الذي كان يعمر حياة الناس ويلازمهم ملازمة الظل لصاحبه، فهم في الغني " يروحون ويغدون". ثم يكشف بعد هذا عن قيمة الرسول (ﷺ) وفضله باعتباره المنقذ والمخلص للبشرية من ذلك الواقع المظلم.

وتُعدُّ ثنائية الهدى والضلال، والنور والظلام، من أبرز المعاني التي استدعت الصورة البديعية القائمة على الطباق بشكل لافت للانتباه. ومن نماذجها، قول ابن زمرك: <sup>(5)</sup>  
صَدَعْتُ بِالنُّورِ تَجْلُو كُلُّ دَاجِيَةٍ حَتَّى تَبَيَّنَ تَهْنُجُ الْحَقِّ وَالتُّضْحَا

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 190.

(2) المصدر نفسه، ص228.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص364.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص576.

(5) ابن زمرك، الديوان، ص 377.

حيث استعان الشاعر بالطباق بين كلمتي "النور" و"الداجية" ليضعنا أولا، أمام ذلك البون الشاسع بين الإسلام، ورذيلة الجاهلية، وليكشف أيضا عن فضل الهدي المحمدي في توجيه الخلق نحو النهج الصحيح.

ويطابق الثغري التلمساني بين " الهدى - والضلالة " و" النور - الظلام"، مستغلا هذه المطابقة في بيان فضل الإسلام في محاربة الضلال، وتبديد ظلامه، قائلا: <sup>(1)</sup>

فَجَلَا بِنُورِ هُدَاهُ كُلَّ ضَلَالَةٍ      وَجَلَا بِنُورِ سَنَاهُ كُلَّ ظَلَامٍ

وفي مقام الإشادة بالمولد النبوي، يلتفت عبد الله بن لسان الدين إلى معجزة النور المحمدي، فيرى في ذلك النور سببا في إزاحة ظلام الشرك وعهد الجاهلية متخذنا من الطباق أسلوبا في تصوير هذا الصدام.

يقول: <sup>(2)</sup>

لِلَّهِ مَوْلِدُهُ الَّذِي أَنْوَارُهُ      صَدَعَتْ ظُلَامًا لِلضُّلَالِ بِهِيمَا

وبهذا، يتضح أن الشعراء قد أفادوا كثيرا من بنية التضاد "الطباق" في صياغة مديحهم، وبناء صورة متميزة للرسول (ﷺ)، وكذا في مجال الإشادة برسالة الإسلام الخالدة.

وبالمثل، فإنهم وجدوا في هذه الصورة البديعية أيضا ما يفي بالتعبير عن ذواتهم، ومواقفهم النفسية، وحالاتهم الشعورية، كما هو الشأن مثلا في المقطع الغزلي. ولعل من أبرز هذه المواقف والحالات، ثنائية " الخفاء والكشف " و" الكتم والإفشاء"، التي تجسدها صورة الصَّبِّ الذي يحاول -عبثا- أن يتكتم عن سرّه، فيذيعه حاله، أو تُفْصِحُ عنه الدموع، على النحو الذي نقرأ في قول عبد العزيز بن أبي سلطان: <sup>(3)</sup>

الْقَلْبُ يَعِشَقُ وَالْمَدَامُ تُنْطِقُ      بَرَحَ الْخَفَاءِ فَكُلُّ عَضْوٍ مَنُطِقُ  
إِنْ كُنْتُ أَكْتُمُ مَا أَكِنُ مِنَ الْهَوَى      فَشُحُوبُ لَوْنِي فِي الْفَرَامِ مُصَدِّقُ  
فَلَكُمُ سَتَرْتُ عَنِ الْوُجُودِ مَحَبَّتِي      وَالْدَمْعُ يَفْضَحُ مَا يُسِرُّ الْمَنْطِقُ

وكذا في قول أحمد بن عبد المنان الأنصاري: <sup>(4)</sup>

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص221.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص298.

(3) المصدر نفسه، ج7، ص115.

(4) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظموني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88.

وَنَحَ الْمُحِبِّ لَقَدْ ثَمَّتْ شَمَائِلُهُ      بِحُبِّهِ، فَهُوَ خَافِي السَّرْدَائِلُ

حيث تردّد الطباق في هذين النموذجين مع مفردات: "القلب يعشق- والمدامع تنطق" وفيهما إيهام التضاد، وكذا في "اكتم، ومصدّق" ثم "سترت، ويفضح"، "خافي، وذائع". وهي في مجملها تشكل صورا بديعية تنطوي على بؤح شعري بحب عميق، ومشاعر عشق فياضة، تسكن الذات العاشقة، تأسرها، وتمتلك منها الظاهر والباطن، فنرى علاماتها في نحول الجسم، ودمع العين، وما إلى ذلك من الملامح والمظاهر. فيغدو التكتّم- والحال كذلك- ضربا من العبث.

وقد أدرك الثغري التلمساني هذه العبثية فقال: (1)

وَمَا لِي أَطْوِي عَنْكَ سِرَّ الْهَوَى وَقَدْ      تَمَلَّكَ مِنِّي حُبُّكَ السَّرَّ وَالْجَهْرَا  
إذ تضافر الاستفهام التعجّبي مع الطباق في "السّر والجهر" لتقرير المعنى وتأكيده بل إن طرية الطباق داخل هذا السياق كادا يتوحدان- رغم الاختلاف- ليكونا وجهين لحقيقة واحدة، فكلاهما: جهراً، وبؤح، واعترافاً.

ومن الصور البديعية الموحية التي جاد بها مقام الغزل، تلك التي نقف عليها في قول ابن الخلوف: (2)

وَمَا هَاجَنِي إِلَّا تَأَلَّقُ بَارِقِ      بَكَيْتُ عَلَى حُكْمِ الْهَوَى فَنَبَسْمَا  
وهي صورة معبرة تنقل إلينا موقفا مؤثرا، استوحاه الشاعر من محراب الحب وواقع المحبين، واعتمد في تجسيده وتعميقه البديع والبيان معا، فابتنسامة البرق هي نتاج الاستعارة الحاصلة من البريق الذي يلوح من ثنايا الحبيب لحظة التبسّم. أما البديع، ففي المطابقة بين "البكاء والتبسّم". وفيها تعبير عميق عن مفارقة عجيبة تؤلّف بين حالتين نفسيّتين متناقضتين في موقف واحد: الحزن والفرح، والبكاء والتبسّم، وهنا تكمن الإثارة، وتتحقّق القيمة المعنوية والفنية للصورة.

ومن الصور التي ترقى إلى مستوى هذا الأداء ما جاء في قول أبي حمو موسى الثاني: (3)

وَالْبَيْنُ أَشْعَلَ نَارَ الْوَجْدِ فِي كَبِدِي      وَالْدَمْعُ يُضْرِمُهَا فِي الْقَلْبِ وَاعْجَبَا

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 213.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جنّي الجنّين في مدح خير الفرقين، ص 321.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 186.



مَاءٌ وَنَارٌ وَأَكْبَادُ لَهَا شَعْلٌ      وَالْقَلْبُ بَيْنَهُمَا قَدْ ذَابَ وَالتَّهَابُ  
ضِدَّانٍ قَدْ جُمِعَا عَوْنًا عَلَى سَهْرِي      لَكِنْ عَذَابِي بِهَا فِي الْقَلْبِ قَدْ عَذَّبَا

حيث تلتقي النار مع الماء، ويتألف الضد مع الضد، وينحرف الماء عن دلالة الحقيقية ليغدو وقودا للنار، ويصير الدمع - بتقنية الانزياح - وسيلة احتراق والم، لا وسيلة تنفيس وإجلاء غم. فيجتمع عبر هذه الصورة البديعية ما لم يتفق اجتماعه، ويلتقي الضدَّان ويتحالفان "نار الوجد - ودمع الاحتراق" ليؤدعا بقلب الشاعر وجعا ومكابدةً وأنيئا. ويفصحان عن حالة صَبَّ آتعبه البين، واستبد به الشوق. ومن هذا الانزياح تستمد الصورة جانب الإثارة والتأثير في المتلقي، وهي تفجأه بهذا المختلف المؤتلف، فتثير فيه قدرا من الدهشة تكون مصدرا لمتعة التلقي. يقول حازم القرطاجني: "وَيُحَسِّنُ مَوْقِعَ التُّخْيِيلِ مِنَ النَّفْسِ أَنْ يَتَرَامَى الْكَلَامُ إِلَى انْحَاءٍ مِنَ التَّعْجِيبِ، فَيَقْوَى بِذَلِكَ تَأَثُّرُ النَّفْسِ لِمُقْتَضَى الْكَلَامِ".<sup>(1)</sup>

وتتصل بهذه الصور الغزلية تلك المواقف التي نقرأها في مقطع الرحلة باعتبارها رحلة شوق صوفي إلى الحبيب المصطفى وإلى رحابه المقدسة، حيث عبر الشعراء بالصورة البديعية عن حالات شعورية مؤثرة، لا سيما تلك التي تتعلق بلحظة توديع ركب الحبيب، وقعود الشاعر عن الحج. ومنها، رحلة القلب رفقة المرتحلين، في مقابل بقاء الجسم عاجزا عن اللحاق. وغيرها من المفارقات التي استدعت الصياغة البديعية القائمة على الطباق، كما هو الحال مثلا في قول ابن الخطيب، مستعينا بالمجاز إلى جانب الطباق:<sup>(2)</sup>

مُخْلَفٌ سِرْبِي قَدْ أُصِيبَ جَنَاحُهُ      وَطَرْنٌ فَلَمْ يَسْتَطِعْ مَرَاحًا وَلَا مَغْدَى

إذ أوحى الطباق في "مراحا - ومغدى" داخل سياق النفي بحالة العجز التي يعانيها الشاعر. كما أشاع جواً من الأسى والحسرة التي تنتاب النفس، وقد أيقنت عجزها وخيبة أملها. ويقارن أبو القاسم العزفي بين حال المطايا وقد جدت في مسيرها صوب الحجاز، وبين قلبه المعنى، الذي صار ينوء بحمل الهموم. فأوحى إليه المعنى باستدعاء المطابقة بين "الخفة - والثقل".

قائلا:<sup>(3)</sup>

(1) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 90.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 475.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة لي أخبار غرناطة، ج 3، ص 14.

وَيَا عَجَبًا كَيْفَ خَفَّتْ بِهِم  
وَحَمَلَتْ الْقَلْبَ حَمْلًا ثَقِيلًا

ثم يعزز هذه الصورة بأخرى، ملفوفة في ثوب اللوم والتوبيخ، قائلا: <sup>(1)</sup>

وَجَادُوا رَجَا الرِّضَا بِالنَّفُوسِ  
وَكُنْتُ بِنَفْسِي ضَنْيُنًا بِخِيَالِ

فطابق بين: "الجود- والبخل"، حيث نسب الجود بالنفس للحجيج مشيداً بهم معلياً من شأنهم، والحق به البخل تانياً لنفسه وتحقيراً لها.

ومن المواقف النفسية التي عبّرت عنها الصورة البديعية بنجاح، تلك التي تجسد مفارقة الشيب والشباب، وما يتصل بها من ثنائيات: الفضيلة والرذيلة، الرشد والضلال، الخطيئة والتوبة، الذنب والغفران. وما شابه هذه المعاني. ومن أمثلتها قول أبي القاسم البرجي: <sup>(2)</sup>

أَبْكِي لِعَهْدِ الصَّبَا وَالشَّيْبُ يَضْحَكُ بِي  
يَا لِلرَّجَالِ سَبَّتْ جِدِّي مَلَاعِبُهُ

حيث يضعنا الطبايق بين "ابكي- ويضحك" أمام مفارقة مؤثرة تحيلنا على واقع مؤلم ومأساة موجعة، حين يمتزج شعور الخيبة، مجسداً في البكاء. لانقضاء عهد الشباب، بسخرية المشيب التي يترجمها الضحك. وهي المفارقة التي يؤكدّها الطبايق في نهاية البيت بين "الجد- الملاعب".

ويطالعنا ابن زمرك بصورة أخرى، تجسد حساً مأسوياً بتسارع الزمن في قوله: <sup>(3)</sup>

أَطْوِي شَبَابِي لِلْمَشْيِبِ مَرَّاحاً  
بِرَوَاحِلِ الْإِصْبَاحِ وَالْإِمْسَاءِ

إذ تتأزر الصورة البيانية في "أطوي الشباب" مع الطبايق بين "الشباب- والمشيّب" و"الإصباح- والإمساء" ليشيعا هذا الإحساس المرعب بتسارع الزمن ودنو الأجل. وفي هذه المطابقة الأخيرة ما يؤكد أكثر هذا الإيقاع السريع والسير الحثيث المتواصل باتجاه النهاية الحتمية.

وفي حديث الشباب والشيب، غالباً ما تترد مفارقة المعنى بين: السعادة والتعاسة، ومفارقة اللون بين: السواد والبياض، والظلام والنور. على هذا الترتيب، بحيث يقترن طرف المفارقة الأول بالشباب، والثاني بالمشيب وهو ما نقف عليه مثلاً في قول ابن زمرك:

(1) المصدر السابق، ص 14.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 296.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 363.

هَذَا الصَّبَاحُ صَبَاحُ الشَّيْبِ قَدْ وَضَحَا      سُرْعَانَ مَا كَانَ لَيْلًا فَاسْتَنَارَ ضُحَى  
لِلدَّهْرِ لَوْثَانٍ مِنْ نُورٍ وَمِنْ غَسَقٍ      هَذَا يُعَاقِبُ هَذَا كُلَّمَا بَرِحَا  
إِذَا رَأَيْتَ بُرُوقَ الشَّيْبِ قَدْ بَسَمَتْ      بِمَفْرِقٍ فَمُحِيَا الْعَيْشِ قَدْ كَلَحَا<sup>(1)</sup>

فكان من الضروري أن يتوسل بالطباق في صياغة هذه المفارقة، وهو ما يتجلى في "الليل- والضحى (النهار)"، "النور- والغسق"، "بسمت- وكلحا".

مع ملاحظة أنه عزز المعنى في البيت الثاني بما يشبه المحاجة والاستدلال والامتنال لمنطق الأشياء، ونظام الكون. وكأنه يلتمس لنفسه العزاء إزاء فاجعة الزمن وأزمة المصير.

وإلى هنا، تتضح فعالية الصورة البديعية القائمة على الطباق في إثراء المعنى داخل القصيدة المولدية، وإضفاء القيمة الجمالية على الصياغة الشعرية. وقد أكدت النماذج المتقدمة مدى توفيق الشعراء في التعامل مع هذه الأداة بما يفي بحق الفكرة والمعنى والشعور.

على أن هذا التوفيق لا يشكل حكماً مطلقاً، بالنظر إلى تلك النماذج الكثيرة الموزعة داخل فضاء النص المولدي، والتي تكشف عن تعملٍ وقصدٍ في طلب هذا اللون البديعي دون عناية كبيرة بالفكرة أو المعنى. إلى درجة أنهم وقعوا أحياناً في دائرة الكلفة والإسراف من خلال استعراض الأشكال البديعية- ومنها الطباق- بشكل تراكمي.

أما عن استهداف الطباق في ذاته داخل البيت الواحد، فمن أمثلته، قول عبد العزيز ابن أبي سلطان:<sup>(2)</sup>

بِالْفَقْرِ جِئْتُكَ مَوْئِلِي لَا بِالْغِنَى      قَالِدُلْ وَالْإِدْعَانُ عَنْكَ يُنْفَقُ  
فالمعنى لا يقتضي ضرورة للطباق بين "الفقر والغنى" داخل هذا السياق، إذ إن الأولى تغني عن الثانية. كما أن الكلفة واضحة في قول ابن الأحمر:<sup>(3)</sup>

أَمَّا أَنْ مِنْ لَيْلَى تَعْطُفُ سَاعَةً      يُدْنِي مَعَ الْإِبْعَادِ مِنْهَا قَرِيبَهَا  
ويبدو تعمل ابن الخلوف واضحاً من خلال قوله:<sup>(4)</sup>

(1) المصدر السابق، ص 375.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 116.

(3) ابن الأحمر، نثر فراند الجمان، ص 383.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، الديوان، ص 337.



مُبَارَكُ إِبْرَامَ وَتَقْضِ إِذَا اجْتَبَى      لِيُبْرِمَ مَنَقُوضًا وَيَنْقُضَ مُبْرَمًا

كما يلاحظ القصد إلى الطباق في قول أبي حمو موسى الثاني: (1)

وَقُلْ ذَلِكَ الْمَضْنَى الْمَعْدَبُ بِالْهَوَى      يَمُوتُ وَيَخْيَا فَأَرْثُ لِلْمَيْتِ الْحَيِ

ويقول في القصيدة ذاتها: (2)

حَيَاتِي وَمَوْتِي فِي هَوَاكُمُ وَإِنِّي      أَعْلَلُ نَفْسِي فِيكُمْ بِالْأَمَانِي

حيث تردّد الطباق في البيت الأول مرتين بين "الحياة- الموت" ثم تكررت الصورة ذاتها في البيت الموالي. وفي هذا -بلا شك- كدٌّ وإجتهادٌ من أجل إثبات معنى واحد. وأنه إسراف في استخدام هذا اللون البديعي.

والى جانب هذه القصيدة الواضحة في طلب الطباق، فثمة ظاهرة أخرى أكثر تعملًا وكلفة، حيث يعتمد الشاعر إلى استعراضه بطريقة تكديسية -إن صح التعبير- عبر أبيات عديدة متتالية. ومن هذه الظاهرة، قول الثغري التلمساني: (3)

سِرُّ الْمَحَبَّةِ بِالْدُمُوعِ يُتَرْجَمُ      فَالْدُمُوعُ إِنْ تَسَالَ فَصِيحٌ أَعْجَمُ  
وَالْحَالُ تَنْطِقُ عَنْ لِسَانِ صَامِتٍ      وَالصَّبُّ يَسْكُتُ وَالْهَوَى يَتَكَلَّمُ  
كَمْ رَمَتْ كَيْثْمَانَ الْهَوَى فَوْشَى بِهِ      جَفْنٌ يَنْمُ بِكُلِّ سِرٍّ يُكْتَمُ

وهي أبيات متتالية في القصيدة، تكشف عن قصد إلى الطباق بشكل تراكمي، حيث تردد من خلال: "سرٌّ يترجم"، "فصيح- أعجم"، "تنطق- صامت"، "يصمت- يتكلم"، "كتمان- فوشى"، "ينم- يكتم".

ومن هذه النماذج التي تزدهم فيها المطابقة، قول ابن الخلوف، مادحا صحابة رسول الله (ﷺ): (4)

الْحَاذِلُونَ يَنْصُرُ اللَّهُ كُلُّ غَوٍ      مِنَ الطَّفَاةِ فَمَنْصُورٌ وَمَخْذُولُ  
الْجَازِمُونَ يَرْفَعُ الدِّينَ إِنْ نَصَبُوا      بَيْضَ الصَّفَاحِ فَمَوْصُولٌ وَمَفْصُولُ  
الْمُهْمِلُونَ يَنْقُطُ السُّمَرُ كُلُّ كَمٍ      مِنَ الْغَوَاةِ فَمَنْقُوطٌ وَمَهْمُولُ

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 66.

(2) المصدر نفسه، ص 66.

(3) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 169.

(4) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين لي مدح خير الفرقين، ص 99.

الْمَانِعُونَ بِبَذْلِ النَّفْسِ حَوَزَتَهُمْ      من سرح عَادَ فَمَمْنُوعٌ وَمَبْدُولُ  
الْمَقْبَلُونَ عَلَى الْأُخْرَى بِتَرْكِهِمْ      دَارِ الْفَنَاءِ فَمُتْرَكٌ وَمَقْبُولُ  
الْعَاقِدُونَ إِذَا حَلُّوا الْحُبَّاءَ عِلْمًا      يلجأ إليه فَمَعْقُودٌ وَمَحْلُولُ

فهذه الأبيات - على ما فيها من تصدير- فإن الطباق يعمرها بشكل لافت للانتباه  
وبطريقة تعنى بالشكل على حساب المضمون.

## المقابلة

هي أداة تعبيرية بديعية، تقوم على مقابلة الشيء بنظيره؛ أي على أساس من التناظر  
والتقابل. وهذا ما يفهم من تعريف قدامة لها حيث يقول في صحة المقابلة: " هو أن يضع الشاعر  
معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما  
يخالف على الصّحة".<sup>(1)</sup>

فصحة المقابلة أن يتوخى الشاعر أساس الترتيب في الكلم بحيث يقابل كل طرف بما  
يوافقه، فيجعل الأول بازاء الأول، والثاني بالثاني. وهذا ما أكد عليه ابن رشيق في قوله:  
"المقابلة: مواجهة اللفظ لما يستحقه في الحكم، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطي أول  
الكلام ما يليق به أولا وآخره ما يليق به آخرًا، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما  
يخالفه... وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة".<sup>(2)</sup>

وللمقابلة قيمتها المعنوية والفنية داخل الصياغة الشعرية، إذ إنها تعمّق الصلة بين  
الألفاظ والمعاني، فيكون لها- بذلك- دور فاعل في تحقيق وظيفة الإبانة والوضوح، شريطة  
أن تكون بطلب من المعنى لا عبثا عليه، مقصودة في ذاتها. كما أنها توفّر على مستوى اللفظ،  
علاقة التلاحم والتآلف من خلال استدعاء كل كلمة لما يقابلها.

وقد غدّى شعراء المولديات أسلوبهم بهذه الأداة في بناء الصورة. وإن كانت مشاركتها  
محدودة نسبيا إذا ما قورنت بمستوى تعاطي الطباق.

على أن كليهما يتقاطع فيما يتعلق بمجال التوظيف من حيث المعاني والمفارقات التي  
عبرت عنها القصيدة المولدية. وهذا ما سيتضح أكثر مع النماذج.

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 141.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 15.

ففي مقام التعبير عن ثنائية الإيمان والكفر، أو الهدى والضلال، وكيف أن الإسلام أزاح بنوره ظلام الجهل، ورفع عن الخلق غشاوة الظلم، نستحضر قول أبي حمو موسى الزباني مشيدا بمناسبة المولد النبوي، التي كانت إيذانا بتراجع "ليل الضلال" وبداية "صبح الهداية".<sup>(1)</sup>

بمَوْلِدِهِ صُبْحُ الْهَدَايَةِ قَدْ بَدَأَ      فَرَّالٌ بِهِ لَيْلُ الضُّلَالِ وَزَا حَا  
ومنه قول أبي القاسم البرجي:<sup>(2)</sup>

وَأَقْبَلَ الرُّشْدُ وَالتَّاحَتْ زَوَاهِرُهُ      وَأَذْبَرَ الْغَيُّ فَاَنْجَابَتْ غَيَاهِبُهُ  
وقول ابن الخلوف:<sup>(3)</sup>

يَا خَائِفًا مِنْ أَقَاعِي الدَّهْرِ تَنْهَشُهُ      أَمَا تَرَى الدَّهْرَ بِالضَّدَيْنِ قَدْ حَكَمَا  
يَسْتَعْقِبُ الْعُسْرَ بَعْدَ الْيُسْرِ مُنْكَمَشًا      وَيَعْقُبُ الْيُسْرَ بَعْدَ الْعُسْرِ مُبْتَسِمًا  
لَا تَعْتَقِدُ أَنْ حَالًا دَائِمًا أَبَدًا      مِنْ سَرُّهُ الْيَوْمَ لَأَقَى فِي غَمْرِ الْغَمِّمَا

ففي النموذج الأول مقابلة بين "صبح الهداية- وليل الضلال"، وفي الثاني مقابلة أربع بأربع، كل كلمة بما يقابلها على الترتيب؛ "أقبل وأدبر، الرشد والغي، الزواهر والغياهب، التآحت وانجابت".

أما الثالث ففيه مقابلة ثلاث بثلاث، في البيت الثاني، بين: "العسر بعد اليسر منكمشا- واليسر بعد العسر مبتسما"، مع ملاحظة أن الذي يؤلف بين "منكمشا- ومبتسما" على جهة التقابل هو إيهام التضاد. وفي البيت الثالث بين: "سرُّه اليوم، وغمر الغمم". وتبدو الصورة البديعية في نموذج ابن الخلوف أكثر فعالية في أداء وظيفة التوضيح. خاصة وأنها اعتمدت محسنا معنويا آخر يعرف "بالتفسير"، كما أنها احتكمت إلى العقل والمنطق والمعالجة، فحققت أكبر قدر من الإبانة والوضوح.

ومن المعاني التي استدعت صيغة التقابل، مفارقة الهجر والوصال، كما في قول أبي حمو:<sup>(4)</sup>

وَتَا اللَّهُ مَالِي غَيْرُكُمْ إِنْ هَجَرْتُمْ      فَهَجَرُكُمْ يُرْذِي وَوَصْلُكُمْ يُخَيِّي

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 99.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 297.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 30.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 67.



فقابل بين: "هجركم يردي، ووصلكم يُحيي". واعتمد على مستوى التركيب -إسناد الفعل إلى الاسم، فنسب فعل القهر للهجر، وفعل الإحياء للوصل، ليضفي على الصورة حركة وتأثيراً، حيث مكن الأسمين "الهجر- والوصل"- عبر هذا المجاز الذي يتضافر مع المقابلة- من سلطة الفعل، فاكسب المعنى قوة، وأوحى بحقيقة التجربة، وعمق العلاقة، فمكانة الحبيب لدى المحب خاصة ومتميزة. وقد عزز بالاستثناء في صدر البيت، جاعلاً منه مصدر الحياة وسببها الوحيد.

كما عبرت المقابلة عن ثنائية الشباب والشيب، وما يتفرع عنها، على شاكلة ما نقرأ في قول الثغري التلمساني، حيث رأى في مشيبه مرحلة الحسم؛ (فحرم سلوانه) و(إباح حزنه) على حد تعبيره:<sup>(1)</sup>

فَحَرَمْتُ سُلُوانِي وَحُزْنِي أَبَحْتُهُ      وَقُلْتُ لِنَفْسِي قَدْ دَنَا عَنْكَ تَرْحَالِي

ويعد مشهد الطلل والديار الخربة من أكثر المضامين استيعاباً للمفارقات، وهذا بحكم مبدأ التحول الذي تخضع له الدار، حيث يكون هدم بعد بناء، وموت بعد حياة، ووحشة تنوب عن انس، وحاضر تعيس في مقابل ماض مشرق سعيد.

فمن الصور البديعية المعبرة عن هذا المضمون قول الثغري التلمساني:<sup>(2)</sup>

عَهَدْتُ بِهِ سِرِّيًّا مِنَ الْإِنْسِ حَالِيًّا      فَعَادَ بِهِ سِرْبٌ مِنَ الْوَحْشِ عَاطِلٌ

فالمقابلة بين "الأنس حالياً- والوحش عاطل". تجسد صورة الطلل بما أصابه من التحول، فغدت الدار مأوى للحيوانات البرية، بعد أن كانت عامرة بأهلها، وقد اختزل الشاعر أهل هنا في الحبيبة، لوجود القرينة "حالياً"، والحلي من لوازم المرأة، وربما صح لنا التأويل أيضاً باختزال الوحش العاطل: وهو المجرد من الحلي- في "الظبي"، الذي يعد البديل الأول للمرأة، إذ كثيراً ما حل محلها في تراثنا الشعري. والصورة- كما هو واضح- جاهزة، مستقاة من الذاكرة الشعرية. ومع ذلك فللمقابلة هنا دورها في تعميق فاجعة التحول، وبيان وقعها في النفس.

فمن خلال هذه النماذج تتجلى القيمة المعنوية والفنية للمقابلة في صياغة المفارقة وبنية التضاد، بالكيفية التي تسعف كثيراً في تعميق المعنى وتحسينه وتوضيحه. فالتضاد كما

(1) المصدر السابق، ص 139.

(2) المصدر نفسه، ص 68.

يؤكد عبد العزيز عتيق: "أوضح في الدلالة على المعنى".<sup>(1)</sup>

## ب- البديع اللفظي

للبيدع اللفظي- كما سبق- قيمة صوتية موسيقية بالدرجة الأولى، لكنه مع ذلك له وظيفته المعنوية. وهو ما نحاول أن نستجليه مع لونين من ألوانه المتعددة والذين يشكلان حضورا واسعا في النص المولدي.

### الجناس

يقصد به، التشابه بين لفظين شكلا مع الاختلاف في المعنى. ويعد أكثر أنواع البديع أهمية، حتى إن ابن المعتز جعله ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى.<sup>(2)</sup>

ولقد حظي عند البلاغيين بنصيب وافر من الاهتمام والدراسة، حتى أنهم أدخلوا عليه تفريعات وتقسيمات عديدة تثقل الكاهل، وتقود إلى الخلط والتداخل.

وليس الغرض في هذا المقام أن نستقصي هذه الأنواع والتفرعات، وإنما القصد هو أن التركيز على الوظيفة، ومحاولة الكشف عن فعالية هذه الأداة على المستويين الفني والمعنوي داخل النص المولدي. وهنا أجد من الأهمية من أن أذكر بأن الجناس بديع لفظي، أي إن وظيفته الأولى هي تحقيق الإثارة الجمالية الصوتية أو النغمية. على أن هذه الإثارة تصاحبها قيمة معنوية أيضا، تتحدد من خلال ذلك التآلف والتوحد الذي ينتج عن ركني الجناس رغم اختلافهما في المعنى؛ وذلك بتدخل من الشاعر من خلال مشاعره وعواطفه ورؤاه، التي تعمل متضافرة على تحقيق هذا التوحد. فيغدو الجناس بذلك أداة توحُّر وتوكيد معنوي، بقدر ما يتحقق فيه من تآلف موسيقي.

ولأجل هذا، شدّد البلاغيون - وفي مقدمتهم عبد القاهر الجرجاني - على ربط الجناس بالمعنى، فجعلوا من شروط استحسانه، أن يكون بطلب من المعنى، تابعا له، لا مطلوبا في ذاته. يقول: "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وساقه نحوه، وحتى نجده لا يبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا. ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحق بالحس وأولاه: ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى

(1) عتيق عبد العزيز، علم البديع، ص 91.

(2) ينظر ابن المعتز، كتاب البديع، ص 25.

وإذا كان الجنس من حيث عدد الحروف قسمين: تام، وناقص، فإن التام يعد الصورة المثلى على المستويين: المعنوي والموسيقي. فإلى أي مدى استجاب توظيف الجنس لدى شعراء المولديات لهذه المعايير 9.

إن الملاحظة الأولى التي يمكن أن يسجلها قارئ الشعر المولدي من هذا المعيار الأخير، أن الصورة المثالية للجناس - التام - تقلُّ قلة شديدة فلا تظهر إلا لماماً.

وبالموازاة، فإن للجناس الناقص بأنواعه حضوراً لافتاً للانتباه، بالكيفية التي تشكل منه ظاهرة مميزة في هذا الشعر. وقد تأرجحت طبيعة هذا الحضور بين الاستحسان والاستهجان على حد تعبير عبد القاهر. (2) هذا بالإضافة إلى وقوع الشعراء أحياناً في أسر الإسراف والتكلف. وهو ما سيتبين من خلال التعامل مع النماذج الشعرية.

فمن الصور البديعية المستحسنة التي تخدم المعنى، قول أبي القاسم البرجي مجانساً بين "الخلق، والخلق": (3)

هُوَ الْمَكْمَلُ فِي خَلْقٍ وَفِي خُلُقٍ  
وَمِنْهُ قَوْلُ يَحْيَى بْنِ خَلْدُونَ: (4)

أَكْمَلُ الْعَالَمِينَ خُلُقًا وَخُلُقًا  
أَشْرَفُ النَّاسِ فِي النُّدَى وَ الْكِفَاحِ

فالسباق المدحي هنا يقتضي هذه المجانسة، إذ بوجود طرفها الثاني "خُلُقًا" إلى جانب "خُلُقًا" يستوفي الشاعران ملامح الصورة المتسامية التي أرادها لشخص الرسول (ﷺ).

ومن أمثلة المجانسات التي استعان بها الشعراء في مدح الشخصية المحمدية وإعطائها صورة متكاملة تعكس رفعتها وعلو شأنها، ما نجده في قول ابن الخلوف. (5)

صَاغَهُ مِنْ بَهَاءِ وَنُورٍ  
فَقَدَّأَ كَأَمِلًا جَلِيلًا جَمِيلًا

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 07.

(2) ينظر: المصدر نفسه 5.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 297.

(4) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 513.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 71.



حيث أتاح الجناس للشاعر في كلمتي: "الجليل، الجميل" أن يجمع بين الحُسْنَيْنِ، وأن يقدم الرسول (ﷺ) في أبهى صورة، متشحة بوشاح العظمة والجلال والقدسية .

ويجانس ابن الخطيب بين "الجدا" و"الندي"، ليؤكد صفة الكرم، وسيولة العطاء بين يدي الرسول (ﷺ). قائلًا: (1)

تَدَارِكُهُ يَا غَوْثُ الْعِبَادِ بِرَحْمَةٍ  
فَجُودُكَ مَا أَجْدَى وَكَفَّكَ مَا أُنْدَى  
فمع "الجدا" و"الندي" يتشكل مصدر النماء والحياة والإغاثة. وبالتالي، يوفر الجناس للشاعر طاقة تعبيرية هائلة لمدح الرسول (ﷺ)، وتعميق هذه الصفة في شخصه الكريم، خاصة وقد صيغ -الجناس- في قالب التعجب فزاد المعنى ثراءً ومبالغة.

أما الثغري التلمساني، فيجانس بين "المرفع، والمشفع"، قائلًا:

أَنْتَ الْمَرْفَعُ وَالْمُشَفَّعُ فِي غَدٍ  
يَرْجُو شَفَاعَتَكَ الْمُسِيئُ الْمُجْرِمُ (2)  
فالرفعة في هذا السياق، تستدعي الشفاعة التي هي علامة من علامات التميز والخصوصية التي من بها الله على نبيه محمد (ﷺ) دوناً عن سائر الأنبياء والرسل.

وبذلك تتأكد الصلة بين طريفي الجناس، وتتأكد معها ضرورة حضوره في صياغة المعنى. ويلتقط ابن الخلوف صورتَي "الغيث"، والليث" - على ما بينهما من تباعد في الدلالة - ليشكل منها عبر المجانسة، صورة متميزة لمدوحه، تجمع بين معاني الغيث؛ من رحمة، وسماحة، وكرم. وصفات الأسد، من شجاعة وبأس. فيقول مادحا الرسول (ﷺ): (3)

وَلَيْتُ كَفَّاحٍ إِنْ تَرَاكُمُ حَادِثٌ  
وَعَيْتُ سَمَّاحٍ إِنْ تَكَاثَرَ حُوبُ

ويجمع في صورة أخرى بين حالتي اللين والشدّة، مادحا الرسول (ﷺ)، بقوله: (4)

فَلِلْأَعَادِي وَلِلْأَصْحَابِ مِنْ يَدِهِ  
فَسَيْفُهُ لِلنُّدَى فِي الرُّنْعِ مُبْنَدَلٌ  
يَوْمِي نُّدَى وَرَدَى وَتَفْكِيْلُ  
وَسَيْفُهُ لِلْعَدَا فِي النَّفْسِ مَسْأُولُ

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 475.

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 172.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 414.

(4) المصدر نفسه، ص 97.

حيث جانس بين "الندي والردي" وبين "الندي، والعدا"، مستعينا بلون بديعي آخر، هو: "التبيين" ويراد به تفسير ما يخفى على المتلقي من معنى. وذلك ما اقتضى منه ترديد الجنس مرة أخرى في البيت الثاني. وفائدته في هذا السياق تُحدد من خلال تلاحم وتضافر كنيه لأجل بناء صورة للممدوح تتكامل فيها الليونة والرحمة مع الشدة والبأس.

وينقل إلينا أبو القاسم العزفي صوراً بديعية من فضاء البقاع الطاهرة ومعالمها المقدسة، محاولاً إبراز الفائدة من كل معلم، متوسلاً في ذلك بالجناس. فيقول منوها بركب الحجيج:

فَطُوبَى لِمَنْ حَلَّ فِي طَيِّبَةٍ      وَعَرُسَ بِالسَّفْحِ مِنْهَا الْحُمُولَ  
وَنَالَ الْمُنَى فِي مَنَى عِنْدَمَا      نَوَى بِالْمَنَازِلِ مِنْهَا نُزُولَ  
وَأَصْفَى الضَّمَائِرَ نَحْوَ الصَّفَا      يُؤَمِّلُ لِلْوَصْلِ فِيهَا الْوُصُولَ

فجانس بين "المنى ومئى"، "المنازل والنزل"، "أصفى والصفأ"، "الوصل والوصول". ويقدر ما أوحى هذه المجانسات بثمار هذه الزيارة المقدسة وما أحرزه الحجيج من علامات الفوز انطلاقاً من كل معلم وشعيرة، فقد أشاعت - بالموازاة - إحساساً بالحسرة والندم على مستوى الشاعر الذي تخلف عن الركب، وخسر أجر هذه الفريضة.

وتتصاعد نبرات الشوق لدى ابن الخطيب لزيارة البقاع المقدسة، والتعبق بأريجها الطيب، فيقدم لنا صورة بديعية شمّية، تفوح برائحة "النّد" الذي لم يجد - له على حد تعبيره - "نداً". فيعقد بذلك مجانسة موحية بهذا التعلّق الشديد والحنين الجارف. قائلًا: <sup>(1)</sup>

إِلَى أَنْ أَحْطَ الرَّحْلَ فِي ثَرِيكَ الَّذِي      تَضَوُّعٌ نَدًّا مَا رَأَيْنَا لَهُ نَدًّا  
ويطالعنا يحيى ابن خلدون بصورة مماثلة - عاطفة وعطرا - مجانسا بين " طيبة- والطيب". فيقول: <sup>(2)</sup>

أَمِنْ طَيِّبَةٍ يَا قَوْمُ نَوَزَ رِكَابَكُمْ      فَعَنْ طَيِّبَهَا هَذَا الْعَبِيرُ يُبِينُ  
ومن سياق الشوق والتغزل بالبقاع المقدسة يستلهم الثغري التلمساني صورة بديعية، قوامها الجنس التام، تكشف عن هيامه الشديد بها إلى درجة أن غدت نواسمها صانعة لطباعه. يقول: <sup>(3)</sup>

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 477.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد ج 2، ص 216.

(3) المصدر نفسه، ص 69.

وَلِي كَلَمًا هَبَّتْ نَوَاسِمُ طَيِّبَةً  
شَمَائِلُ تُبْدِيهَا الصَّبَا وَالشَّمَائِلُ  
حيث جانس بين "الشمائِل" الأولى، ويريد بها الطباع، والثانية، وتعني ربح الشمال التي  
عادة ما وظفت كمثير يحرك كوامن النفس لدى المحبين، فأوحت المجانسة بتأثير المكان  
ومتعلقاته في النفس.

ويستوحي أبو حمو موسى الزباني من مشاهد الوجد والغرام والمكابدة صورة معبرة،  
تجسد فعل الحب في المحبين، فيشكل ملامحها والوانها وخطوطها بدمع يمازجه دم. قائلا: (1)  
مَرَجْتُ دَمْعِي دَمًا مِنْ بَعْدِ رِحْلَتِهِمْ  
فَانْظُرْتُ رَى عَجَبًا لِلدَّمْعِ مُخْتَضِبًا  
ففي هذه الممازجة، أو بالأحرى المجانسة بين "الدم والدمع" مكنن التأثير ومصدر فعالية  
الصورة في كشف المعنى وإجلاله. إن هذه الممازجة تخفي وراءها قلبا جريحا آتعبه البعد  
وتمكنت منه سهامه.

وتتساوى " الحرقه والغرق" عند ابن الخلوف في مقام التعبير عن حال العاشق المتيم،  
قائلا: (2)

أَبَى الْحُبُّ إِلَّا أَنْ يَكُونَ كَمَا يَشَا  
حَرِيقَ صَبَابَاتٍ غَرِيقَ مَدَامِعِ  
فرغم اختلاف ركني الجناس "حريق- غريق" في الدلالة ومصدر المادة، إلا أنهما توحدتا -  
إحساسا- لدى الشاعر في الإعراب عن حالة الوجد والمكابدة.

ومن هنا تتجلى قدرة الذات الشاعرة في تحقيق التآلف والجمع بين المتباعدين، من خلال  
العاطفة والموقف النفسي. وربما جاز لنا أن نتاول الغاية من الجناس هنا إلى تطلع الشاعر،  
ورغبته في تحقيق هذا التوحد بينه وبين إلفه وحبيبه، ممثلا في شخص المصطفى (ﷺ). وهذا،  
على طريقة الصوفية، " فالجناس هوية وجمع ووصال ... وبالجناس يحضر الاتحاد الصوفي  
حضوراً دقيقاً". (3)

ومن خلال النماذج المتقدمة، يتضح لنا مدى إفادة شعراء المولديات من هذا النوع البديعي  
في صياغة المعنى، وتشكيل الصورة، وتوشيتها بحلية الجناس. بالإضافة إلى إمدادها بتلك

(1) المصدر السابق، ص 188.

(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنبي الجنتين لي مدح خير الفرقين، ص 347.

(3) اليوسف يوسف سامي، ابن الفارص شاعر الحب الإلهي، دار النابيع للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (د. ت.)، ص 101.



القيمة الموسيقية التي تستأثر بسماع المتلقي، وتقرر في نفسه إحساسا بنشوة النغم، ومتعة الفهم في آن.

غير أن هؤلاء، قد خرجوا بالمقابل - عن حدود الاعتدال في توظيفهم للجناس إلى التعسف والإكراه، بحيث اتخذوه في حالات كثيرة مجرد حلية وبهرجة لفضيلة دون مراعاة الحاجة إليه، فبدأ متبوعا لا تابعا للمعنى. وغاية في ذاته، لا وسيلة تفرض ضرورة داخل الصياغة الشعرية. وفي هذا - بكل تأكيد - عبء على النص وهجنة عليه، باستثناء ما يحرزه من انسجام موسيقي. ذلك أن الجناس بهذه الكيفية، قد فقد مصدر الفضيلة فيه، والتي هي نصرة المعنى على حد رأي عبد القاهر الجرجاني، الذي يقول بهذا الشأن: "إنما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى إذ لو كان اللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه" (1).

وقد وقع شعراء المولديات - أحيانا - فيما ينسحب عليه هذا الحكم، فاصطنعوا الجناس وإن لم تدع إليه الضرورة، بل وخرجوا إلى حد الإسراف والتكلف في طلبه. كما في قول ابن الخلوف: (2)

وَهُمْ غَيِثُ الْمَوَالِي وَالْمَوَالِي      وَهُمْ غَيْظُ الْمُرَاجِي وَالْمَجَارِي

فالكلفة واضحة في هذا البيت بالمستوى الذي لا تكاد تخرج لفته عن صور الجناس وذلك في: "الغيث والغيظ"، "الموالي والموالي"، "المراجي والمجاري".

وكذلك الشأن في قول ابن زمرك: (3)

كَالزُّهْرِ فِي إِبْرَاقِهِ وَالْبَذْرِ فِي إِشْرَاقِهِ وَالزُّهْرِ فِي أَلْأَلَاءِ

ومن أمثلة الإسراف في استخدام الجناس والسعي إليه ما نجد في قول أبي حمو: (4)

مُسَيِّئَةً قَسَا قَلْبُهُ إِذْ أَسَى      فَذَابَ أَسَى عِنْدَمَا أَدْتَبَا  
فَيَا أَهْلَ وَدِّي لَقَدْ زَادَ وَجْنِي      إِلَى أَهْلِ نَجْدٍ وَأَهْلِ قُبَا

(1) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص5.

(2) ابن الخلوف القسنطي، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص31.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص365.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص137-139.

عَسَى أَنْ تُرَى مُقَلَّتِي يَثْرِيَا  
تُبِي شَفِيْعٍ لِمَنْ أَذْنَبَا  
بِرَوْضِ شَرِيْقٍ حَوَّلَهُ الرِّيَا

ومن مظاهر هذا التائق اللفظي عبر المجانسة، قول ابن الخلوف القسطنطيني: (1)

قَدْ شَيَّبَتْ شَيْبَةً إِذْ أَرْضِعَ النُّقْمَا  
وَعَاقَبَتْ عُقْبَةً إِذْ زُلَّ وَاجْتَرَمَا  
وَعَاقَبَتْ عُتْبَةً إِذْ جَاوَزَ الْحَدْمَا

فَجَدُوا السُّرَى لَشَفِيْعٍ الْوَرَى  
فَشَهْرُ رِيْعٍ أَلَى بِرَفِيْعٍ  
وَمَسْنَكٌ فَتِيْقٌ وَزَهْرٌ أُنِيْقٌ

اماط جهل أبي جهل بمجهلة  
وولدت للوليد الخزني حين طغى  
ويممت بمخازيها أميئتهم

ومنه قوله أيضا من مولديته "العينية": (2)

أَبَا لَسْفَحٍ قَالُوا أَمْ سَرَوْا لِلْمَصَانِعِ  
وَصَحَّحَ بِي فَصَحَّحِي خَلَّفُوا كُلُّ ضَالِعٍ  
وَقَلَّ بِي فَقَلَّ بِي شَارَهُ غَيْرُ جَاوِزِ  
وَسَارِعٍ إِلَى الْوَادِي وَشَغَّ كُلُّ لَامِعٍ

وإن جئت سلعا قفا وسل عن أهيلي  
وسر بي بسري امتطوا صهوة السرى  
وتخ بي فنحبي حاز إذ حرروا النوى  
وإن جئت جرعا مل وجز عن يمينه

فالكلفة واضحة على هذه الأبيات التي اقتطعت من القصيدة حسب ترتيبها بصورة متتالية، حيث عمد الشاعر إلى رصفها بالجناس، معتمدا في ذلك نوعا من التلاعب اللفظي، عن طريق الجناس المركب.

### رد العجز على الصدر

ويسمى أيضا التصدير، ويكون بتكرار الكلمة في ثنایا البيت لفظا ومعنى، أو لفظا فحسب. شريطة أن يلزم أحد طريقتي التصدير موقعا بعينه، هو خاتمة البيت، فتكون فيه القافية. وهذا ما يستفاد من تقسيمات ابن المعتز له. حيث يجعله في ثلاثة أقسام، هي: (3)

- ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول.

- ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه.

- ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه.

حيث يتحقق في كل هذه الأقسام شرط وقوع الركن الثاني في القافية.

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 61.

(2) المصدر نفسه، ص 350.

(3) ينظر: ابن المعتز، كتاب البديع، ص 47-48.

وفي تعريف ابن رشيق للتصدير، يقول: " هو أن تُردَّ أصجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوائمه الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصفة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وذياباجة. <sup>(1)</sup>

وانطلاقاً من هذا التعريف، يمكن استخلاص وظيفة التصدير، وتحدد بالدرجة الأولى فيما ينتجه من قيمة موسيقية. بالإضافة إلى القيمة المعنوية والفنية باعتباره أداة لتحسين الكلام وتأكيد المعنى، خاصة إذا ترددت الكلمة لفظاً ومعنى.

لكن يظل الأثر الموسيقي الناتج عن التصدير هو جوهر وظيفته، باعتباره محسناً لفظياً لا معنوياً. وعلى هذا الأساس سأحاول أن أقف معه وقفة معجلة من زاوية علاقته بالمعنى، على أن أعود إليه في القسم الخاص بدراسة الموسيقى فيما سيأتي.

أما عن نوعية الوظيفة المعنوية للتصدير، فعلى اعتبار أنه ضرب من التكرار، فإنه يحقق توكيدا ويوفر عمقا وثراءً للسياق الذي يرد فيه من خلال تردد اللفظة بين نهاية البيت وفضاءه الداخلي. وهذه بعض النماذج نوردتها للكشف عن هذا الأثر المعنوي الفني.

يقول ابن زمرك مشيدا بجيش الغني بالله ودوره في كسر شوكة الصليبيين: <sup>(2)</sup>

كَسَرُوا تَمَائِيلَ الصَّلِيبِ وَمَثَلُوا بِمَنْ ارْتَضَى لَوْلَائِهِ تَمَثِيلًا

فرد كلمة "تمثيلاً" في صيغة المفعول المطلق على فعلها في نهاية المصراع الأول "مثلوا"، قد أوحى بعظمة النصر للمسلمين، في مقابل فداحة الخطب والهزيمة بالنسبة للنصارى. كما أن كلمة "مثلوا" جاءت دالة على نظيرتها في قافية البيت، وكأنها تستدعيها وتستوجب حضورها. وهذا ما يكشف عن قيمة التصدير في تقوية الصلة بين الألفاظ من جهة وتعميق المعنى من جهة ثانية.

وفي مقام الثناء على الرسول (ﷺ)، وإضفاء صفة الكمال على شخصه الكريم، يتخذ ابن الخلف من التصدير أداة لتأكيد هذا المعنى، قائلا:

كَمَّلَ اللَّهُ وَصْفَهُ وَحَمَاهُ وَحَبَّاهُ بِمَا حَبَّاهُ تَحْمِيلاً <sup>(3)</sup>

(1) ابن رشيق القيرواني، العمرة، ج2، ص3.

(2) المصدر نفسه، ص479.

(3) المصدر نفسه، ص479.



فقد أدى لفظ التصدير في "كَمَل"، و"تكميلاً" دوره الفاعل في تأكيد صفة الكمال للذات المحمدية، من خلال هذا الإصرار الناتج عن تكرار الكلمة بين بداية البيت ونهايته.

ويقول مؤكدا صفة الشفاعة للرسول (ﷺ): (1)

وَقُلْ مَا تَشَاءُ يَسْمَعُ، وَسَلْ تُعْطَ وَاشْفَعَنْ تُشَفَّعْ فَأَنْتَ الْيَوْمَ أَوْجَهُ شَافِعٍ

حيث أفاد التصدير إثبات صفة الشفاعة على نحو من المبالغة، خاصة وأن ركنه الثاني قد ورد على صيغة اسم الفاعل "شافع"، مسبوقا بصيغة التفضيل في كلمة "أوجه".

ونلتقي مع الثغري في مشهد التضرع والدعاء، حيث يلوذ بخالقه متشبثا بغفرانه، فيجد في التصدير وسيلة تحقق له هذا الإلحاح والتشبث، مكرراً كلمة "غفراً" في صيغة اسم فعل الأمر التي تفيد الدعاء، علّه يحظى بكرم الله في التجاوز عن الذنب، يقول: (2)

إِلَهِهِ عَفَوًا عَنْ ذُنُوبٍ جَنَيْتَهَا وَغَفَرًا لِّمَا أَسْلَفْتُ مِنْ زَلَلٍ غُفْرًا

ويضيق ابن الخلف بهذه الذنوب، التي غدت حملاً ثقيلاً آتعب كاهله. فيجعل من كلمة "ثقيلاً" مدار البيت ومركز الإشعاع في قوله: (3)

وَحَمَلْتُ الذُّنُوبَ حِمْلًا ثَقِيلًا كَيْفَ أَنْجُو وَقَدْ حَمَلْتُ ثَقِيلًا

وفي سياق الغزل والتشوق، يقول ابن زمرك معتمدا التصدير: (4)

يَا سَاكِنِي الْبَطْحَاءِ أَيُّ لُبَائِي لِي عِنْدَكُمْ يَا سَاكِنِي الْبَطْحَاءِ

فتردّد عبارة "ساكني البطحاء" بلفظها ومعناها في فضاء هذا البيت بين بدئه وختامه - قد أشاع شوقا وحنينا يعانق به الشاعر أحبته في مضاربهم ببطحاء مكة.

ومن القصيدة ذاتها، يقول مصوراً حاله الباكي: (5)

لَمْ تُنْسِنِي الْأَيَّامُ يَوْمَ وَدَاعِهِ وَالرُّكْبُ قَدْ أَوْفَى عَلَى الزُّرَّاءِ

أَبْكِي وَيَبْسُومُ وَالْمَحَاسِنُ تُجْتَلِي فَعَلَقْتُ بَيْنَ تَبَسُّمٍ وَيُكَاءِ

فهي مفارقة، يشكل طرفاها: المحب ببكائه، والمحبوب بابتسامته لحظة الفراق، جسدا

(1) المصدر السابق، ص 361.

(2) التسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني الزيان ملوك تلمسان، ص 214.

(3) ابن الخلف، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 67.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 363.

(5) المصدر نفسه، ص 363.

الشاعر عبر هذه المطابقة أولا بين (البكاء، والتبسم) ثم أردف بالتصدير، ليعزز الصورة، ويزيد المعنى قوة وتوكيدا. وقد حرص - كما هو واضح من جانب الشكل - على حصر طرقي البيت بين فعل البكاء ومصدره. وفي هذا إحياء بالمضمون وإلحاح من الشاعر على تجسيد صورته الباكية الحزينة إزاء ذلك الموقف العسير.

وفي السياق نفسه يقول معبرا عن إحساسه بافتقار الحبيب وحسرتة عليه: <sup>(1)</sup>

يَا مَوْرِدًا حَامَتَ عَلَيْهِ قُلُوبُنَا      لَوْ نِيلَ لَمْ تُجْرِ الْمَدَامُغُ نَيْلَا

حيث اعتمد تصدير المجانسة بين كلمة "نيل" في بداية المصراع الثاني وهي فعل، معناه الحصول على الشيء وامتلاكه، والثانية اسم أراد به الشاعر "نهر النيل". وقد جاء ركن التصدير الأول مسبوqa بـ "لو" التي هي أداة امتناع لامتناع، فامتنع الفعل "نيل"، عن التحقق وامتنع معه الحبيب، وذلك ما تسبب في حالة من الحزن عميقة، تجلت في هذا الفيض من البكاء الذي حاكى "النيل" غزارة وتدفقا. وبذا يكون التصدير قد حقق ثراءً معنويا، وأصاب مبالغة، بل غلوا واضحا.

ويطالعنا الثغري التلمساني داخل أجواء الشوق إلى البقاع المقدسة بصورة بديعية، تجسد مشاعر اللهفة إلى زيارتها وتعمق الإحساس بافتقارها، معتمدا في تشكيلها التصدير بغرض ترسيخ هذا الإحساس وتأکید هذا العطش من خلال تكرار كلمة "ظامنا" بلفظها ومعناها في نهاية كل مصراع، منه قوله: <sup>(2)</sup>

وَرَدُّوا الْعُذِيبَ وَخَلْفُونِي ظَامِنًا      فَمَمَّى يُبَاحُ الْوَرْدُ فِيهِ لُظَامُ

ويحاول أبو القاسم البرجي أن يصور هذا التطلع والشوق إلى تلك الأماكن الطاهرة، قائلا: <sup>(3)</sup>

فِيهَا وَفِي طَيِّبَةِ الْغُرَاءِ لِي أَمَلٌ      يُصَاحِبُ الْقَلْبَ مِنْهُ مَا يُصَاحِبُهُ

حيث أسعفه التصدير داخل هذا السياق في توصيل المعنى، والإيحاء بهذا الأمل الذي صار يلزمه ويملا عليه قلبه وحياته، داعيا إياه إلى زيارة مواطن الرسول (ﷺ). وذلك من خلال تردد كلمة "يصاحب" لفظا ومعنى، والتي أوحى بحجم هذا الأمل ومستوى حضوره.

ومع ابن الخلوف نلتقي مع لوحة أخرى من لوحات هذا الشوق المتقد واللهفة الشديدة إلى تلك

(1) المصدر السابق، ص 476.

(2) ابن خلدون يمي، بغية الرواد، ج 2، ص 211.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 296.

المعالم المقدسة، في قوله: (1)

وَأَقْرَمَنِي السَّلامَ وَقَبَّلَ  
عَنِّي النُّعْلَ وَالْثَرَى تَقْبِيلًا

لقد ضاق الشاعر بشوقه إزاء الموانع التي تحول دون الرحلة، فحمل ركب الحجيج هذه الشحنة العاطفية، وأوصى بأن تفرغ تقبيلًا بتلك المعالم . وتأكيدًا على هذه الوصية أصر على التصدير، متوخيا صياغته: "فعلًا" ومفعولًا مطلقًا "قَبَّلَ - تقبيلًا" حتى يضي على الصورة حركة وعمقا وحرارة إحساس.

أما ابن الخطيب فإنه يلزم نفسه بالرحلة إلى تلك البقاع، والتعقب بأجوائها العطرة، قائلا: (2)

وَيَا لَيْتَ أَنِّي فِي جَوَارِكِ ثَاوِيًا  
أُسَدُّ مِنْهُ الْمَسْكَ وَالْعَبْرَ الْوَرْدَا  
وَأَنْ فَسَحَ الرَّحْمَانُ فِي الْعُمُرِ بَرْهَةً  
فَلَا بُدَّ مِنْ حَثِّ الْمَطْيَةِ لِابْدَا

حيث قام التصدير هنا على تكرار لفظه "لا بد" التي تفيد معنى الوجوب، فأفاد إلزاما وإصرارا على تنفيذ الوعد الذي قطعه الشاعر على نفسه بشد الرحال صوب ضريح المصطفى (ﷺ).

ولعل في هذه النماذج ما يكشف عن وظيفة التصدير المعنوية والفنية، ويؤكد استعانة شعراء المولديات بهذه الأداة . وهي استعانة واسعة، ستتضح أكثر مع دراسة عنصر الموسيقى.

على أن ما ينبغي أن أشير إليه في ختام الحديث عن الصورة البديعية أن الشعراء وإن وفقوا أحيانا في الإفادة من هذه الأداة في توصيل أفكارهم والتعبير عن مشاعرهم ورؤاهم في ثوب مرقوم موشى بهذه المحسنات، فإنهم كثيرا ما خرجوا إلى حد التصنع والإسراف في استخدامهما، بالكيفية التي تنبئ عن قصد وتعمّل. وأرى قبل التحول عن هذا المجال أن أثبت بعض النصوص التي تجمع بين أنواع البديع التي سبقت دراستها، أؤكد من خلالها هذا الحكم. مع مراعاة أن تكون هذه النماذج لشعراء من الإمارات الأربع. فعن إمارة بني نصر بفرنطة نستدل بقول ابن زمرك من قصيدته النونية: (3)

فَمِنْ كُلِّ خَوَارِ الْعَنَانِ قَدْ ارْتَمَى  
بِهِ كُلِّ مِطْنَامِ الْعِشْرِيَّاتِ مِطْمَانِ  
وَمُؤَرِّدَهَا ظَمَأَى الْكُفُوبِ ذَوَابِلًا  
وَمُنْصِرِدُّهَا مِنْ كُلِّ أَمَلٍ رِيَانِ  
وَلِلَّهِ مِثْنَهَا وَالرُّيُوعُ مَوَاحِلُ  
غَمَامُ نَدَى كَفَتْ بِهِ الْمَحَلَّ كَفَانِ  
إِذَا أَخْلَفَ النَّاسَ الْغَمَامُ وَأَمْنَحَلُوا  
فَإِنْ نَدَاهُ وَالْغَمَامُ نَسِيَانِ

(1) ابن الخلف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 69.  
(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 482-483.  
(3) ابن زمرك، الديوان، ص 497.



إمام أعاد الملك بعد ذهابه  
فغادر أطلال الضلال دوارساً  
وشيدها والمجد يشهد دولة

إعادة لا نابي الحسام ولا واني  
وجند للإسلام أرفع بنيان  
محافلها ثزهي بؤمن وإيمان

حيث جانس بين : "مطعام ومطعان"، "كفت وكفان"، "يمن وإيمان" وطابق بين : "موردها ومصدرها" ثم بين "أعاد وبعد ذهابه" وهو إيهام التضاد وكذا الشأن في "الضلال والإسلام".

وعن إمارة بني مرين نستحضر قول أحمد بن عبد المنان الأنصاري:

مأذا تجرعت من مر الغرام هوى  
أبيت ليلى من جراه مكتحلاً  
أدافع الوجد في سلمى فيغلبني  
أخادع القلب عنها وهو يخذعني  
ونح المحب لقد نمت شمائله

يا قلب وماذا أنت جارع  
بالسهر وهو نؤوم الجفن هاجعه  
والوجد لا شك مغلوب مدافعه  
كذلك القلب مخدوع مخادعه  
بحبه، فهو خايف السر ذائعه<sup>(1)</sup>

فالبديع في هذه الأبيات، موزع بين التصدير والطباق؛ التصدير في "تجرعت وجارعه" و"أدافع ومدافعه"، "أخادع ومخادعه" والطباق في: "مكتحل بالسهر ونؤوم"، "خايف وذائع".

ومن شعراء بني زيان نقتطع نموذجاً لأبي عبد الله محمد بن يوسف الثغري التلمساني، من قصيدته "الميمية"، يقول فيه:<sup>(2)</sup>

سر المحبة بالدموع يترجم  
والحال تنطق عن لسان صامت  
كم رمت كتمان الهوى فوشى به  
جفن تحامى وزده طير الكرى  
أوفى في شكوى لصبا راحة  
وصل الأوبة لويّاح وصائلهم  
والقرب منهم للمتيّم جنّة  
خلوا الصبا يخلص إليّ نسيمها  
وأحيرني بين الصبا والصبا

فالدمع إن تسأل فصيح أعجم  
والصبا يسكت والهوى يتكلم  
جفن ينم بكل سرريكتهم  
لما جرى دمعاً يمازجه دم  
لو أنني اشكوا إلى من يرحم  
شهد وهجران الأوبة علقم  
والبعد عنهم للمشوق جهنم  
فغسى ثسلي من عليه ثسلم  
لا هزوا ثسلى ولا ذي تنسلم

(1) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87

(2) التسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني الزيان ملوك تلمسان، ص 169-170.

هَذَا الْهُوَى أَذْكَى الْجَوَى بِجَوَانِحِي  
 بَعْدَ النَّوَى فَإِنَّا الْمَعْنَى الْمَقْرَمُ  
 حيث نسجل الطباق في الأبيات الأولى بين: "السر ويترجم"، "فصيح واعجم"، "تنطق وصامت"،  
 "يصمت ويتكلم"، "كتمان ووشى"، "ينم ويكتم".  
 ثم المقابلة في البيتين: السادس والسابع بين: "وصل الأحبة شهد وهجران الأحبة علقم"، "القرب  
 جنة والبعد جهنم". ثم الجناس في باقي الأبيات: بين "دمع ودم"، "تسلي وتسلم"، "الصبابة والصبأ"،  
 "تنسى وتنسم"، "الهوى والجوى والنوى".

وعن شاعر الدولة الحفصية ابن الخلوف، نمثل بقوله من "ميميته":<sup>(1)</sup>

وَقَطَعْتُمْ حَبْلَ انْصَالِي بَيْنَكُمْ  
 وَأَلْفَقْتُمْ لَبِّي بِغَيْرِ غَرَامَةٍ  
 وَالْيَتِيمَ أَنْ تَحْفَظُوا الْعَهْدَ دَائِمًا  
 وَأَعْرَضْتُمْ عَن مُدْنِفِ شَفَةِ الضَّنَى  
 وَأَضْرَمْتُمْ بِالدَّمْعِ فِي الْقَلْبِ حُرْقَةً  
 وَأَشْمَمْتُمُ النَّوْمَ إِذْ نَمُّ بِالذِّي  
 وَكُنْتُمْ عَهْدْتُمْ أَنَّنَا نَكْتُمُ الْهُوَى  
 وَهَلْ نَافِعِي كَتْمُ الدَّمْعِ لِمَا جَرَى  
 وَسُقْمِي بِمَا أَخْفَيْتُ بَيْنَ جَوَانِحِي  
 فَمَنْ ذَا الَّذِي أَرْجُوهُ وَالصَّبْرُ ذَاهِبٌ  
 أَسْلِمُ فِي الدُّغْوَى لَهُ غَيْرُ كَارِهِ  
 فَإِنْ شِئْتُمْ صَلُّوا، وَإِنْ شِئْتُمْ صَلُّوا  
 فَأَنْتُمْ أَحْبَابِي عَلَى السُّخْطِ وَالرَّضَا  
 أَهِيْمُ بِأَحْدَاقِ الْحَدَائِقِ وَالظُّبَا  
 فَهَلَا عَلَيَكُمْ إِذْ قَطَعْتُمْ وَصَلْتُمْ  
 وَفِي شَرَعِكُمْ أَنْ الْمُقَرَّطَ يَغْرُمُ  
 فَمَا بَالَكُمْ لَمَّا انْقَضَى الْحَوْلُ حُلْتُمْ  
 فَمَا ضَرُّكُمْ أَنْ لَوْ مَنَنْتُمْ وَزَرْتُمْ  
 وَلَمْ أَنْزِلْ النَّارَ بِالمَاءِ تُضْضِرُّ  
 أَكُنْتُمْ أَحْشَائِي فَقَالَ وَقُلْتُمْ  
 فَفَرَّكُمْ دَمْعِي النَّمُومُ فَيَحْتُمُ  
 وَقَلْبِي بِمَا سَنَّ الْأَسَى يَتَكَلَّمُ  
 يُصْرَحُ بِالشُّكْوَى وَلَا يَتَكَلَّمُ  
 وَمَنْ ذَا الَّذِي أَشْكُوهُ وَالْخَصْمُ يَحْكُمُ  
 وَأَطْرَحُ الشُّكْوَى لِمَنْ لَا يُسَلِّمُ  
 فَلَيْسَ لِحَالٍ يَرْتَضُوها مَذْمُومُ  
 مَقَامُكُمْ عِنْدِي شَرِيفٌ مُعْظَمُ  
 لِإِخْبَارِهَا بِالسَّخَرِ وَالطَّيِّبِ عَنْكُمْ

فكل هذه الأبيات باستثناء البيت العاشر عامرة بالبديع، بل إن البيت الواحد قد يتكرر فيه مرتين  
 من ذات النوع أو من نوعين مختلفين، فالبيت الأول - على سبيل المثال - يتردد فيه الطباق مرتين  
 بالإضافة إلى التصدير. وفي البيت الثالث ما قبل الأخير جمع بين الجناس والطباق في آن.  
 وقد استأثر الطباق بالنصيب الأوفر إذ تكرر عبر تسعة أبيات بين المفردات الآتية: "قطعتم ووصلتم"،  
 "تحفظوا وحلتم"، "أعرضتم وزرتم"، "نم واكنته"، "ونكتم وبحتم"، "كتم ويتكلم"، "أخفيت ويصرح ولا

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 173.

يتكلم"، "صدوا وصلوا"، "السخط والرّضا". ثم يلي التصدير عبر أربعة أبيات، بين: "اتصالي ووصلتم"، "غرامه ويغرم"، "ضرّمت وتضرم"، "أسلم ويسلم". والجناس في البيتين الأخيرين، بين: "صلوا وصلوا"، "أحداق والحدائق".

فإذا أضفنا إلى هذا الحضور البديعي اللافت للانتباه أن كل النماذج السابقة أخذت أبياتها بصورة متتالية بلا قفز أو انتقاء، تأكدت لنا بذلك صحة الحكم السابق فيما يتعلق بالقصدية والتعمل أحيانا في اصطناع المحسنات البديعية.

وبعد فإن ما يمكن استخلاصه بخصوص الصورة الشعرية بعامة، هو ما يلي:

- تتصل الصورة الشعرية في النص المولدي بثلاثة منابع أساسية هي: المصدر القرآني، المصدر الصوفي، والتراث الشعري القديم، وخاصة منه، شعر ما قبل الإسلام.

- انطلاقا من أن القصيدة المولدية نص تقليدي، فإن أسلوب تشكيل الصورة اعتمد على الأوجه البيانية المعروفة: التشبيه، الاستعارة، الكناية، بالإضافة إلى شيء من المجاز العقلي.

- وامتدادا لسيطرة الطابع التقليدي، فإن مادة الصورة تكاد تنحصر في البيئة البدوية، بمكوناتها وعناصرها المختلفة.

- وقد ترتب عن ذلك أيضا، أن اتسمت الصورة في القصيدة المولدية بكثير من سمات وملامح الأسلوب التصويري القديم، كالقرب، والبساطة، والاعتماد على عالم المحسوسات القريب. حيث امتثلت لتلك الملامح القديمة، دون محاولة لتخطي حدود القديم إلى شيء من الطرافة والابتكار.

- ومن خصائص الأسلوب التصويري أيضا، الاعتماد على الصورة البديعية، من خلال الاستعانة بالألوان البديعية، خاصة منها: الجنس، الطباق، المقابلة، والتصدير. وقد أفاد الشعراء كثيرا من هذا المنحى التصويري في التعبير عن مواقفهم ومشاعرهم. وإن كان مستوى توظيف البديع قد تأرجح بين الإصابة والإخفاق، حين عمدوا إلى التكلف أحيانا، على النحو الذي تبين في موضعه.

- كما ينبغي أن نسجل ملاحظة عامة بشأن الصورة في النص المولدي، وهي أن القارئ للقصيدة المولدية سيلفت انتباهه غياب شبه تام للصورة الشعرية في تلك المقاطع الخاصة بسرد الأحداث والإشارات التاريخية. ومنها معجزات الرسول، حيث يعتمد الشعراء في تقديمها، الأسلوب المباشر، بطريقة العرض التاريخي المحض الذي يقدم الحدث بكيفية التصريح، لا التلميح. كما أنهم يعتمدون في هذا السياق أكثر على الأسلوب الخبري أو الإخباري الذي يلائم مقام السرد والتقرير ورصد الحقائق.





# الفصل الرابع

## الموسيقى الشعرية

1- الموسيقى الخارجية

2- الموسيقى الداخلية





## الموسيقى الشعرية

إن العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة ترابط قوية وعميقة. ولعل من أبرز التقاطعات بينهما، أن كليهما سمعي يتخذ من الصوت مادة له. ثم في اعتمادهما معا على مبدأ التناسب في السمع، والتعاقب في الزمن، حيث يكون النغم الموسيقي أداة الإيقاع في تقسيم الزمن. وبالموازاة، يقوم الصوت اللغوي في الشعر مقام النغم في تشكيل هذا التقسيم. وفي هذا التناسب مكن اللذة وسر السحر في الموسيقى والشعر على السواء. ومما يزيد الشعر سحرا، أنه يعتمد الكلمة التي تجمع بين متعة الدلالة، أو الفهم، وطرب الصوت أو نشوة السماع. وقد أشار محمد غنيمي هلال إلى شيء من هذا حين قال: " وما الشعر إلا ضرب من الموسيقى، إلا أنه تزود نغماته بالدلالة " (1).

ومن مظاهر هذه القرابة أيضا، أن الموسيقى - ممثلة في الوزن والقافية خاصة - هي عماد الشعر العربي، والأساس الذي يقوم عليه صرح القصيدة العمودية ومعمارها.

ولقد كان نقاد العرب القدامى وشعراؤهم على وعي تام بأهمية الموسيقى في عملية البناء الشعري. ونحن حينما نستقرئ التراث النقدي، سنلتقي بذلك الإجماع على أن الوزن والقافية يشكلان معلما أساسيا، وحدا فاصلا بين الشعر والنثر. وما من ناقد تصدى لتعريف الشعر إلا وجعل من هذين الركنتين جوهره وقوامه. فابن طباطبا يعرفه بأنه: " كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق " (2).

والمتعارف عليه أن كلمة منظوم، كان يراد بها الوزن والقافية. وبذلك فإن ابن طباطبا يرى فيهما عماد الشعر ومعلمه الخاص الذي يختص به، ويتميز من خلاله عن النثر. ثم يبنى على هذا أن الشعر لا يكون شعرا إذا عدل عن هذه الوجهة ففقدَ أخص خصوصياته.

أما معاصره قدامة بن جعفر فيعرف الشعر بقوله: " إنه قول موزون مقفى يدل على معنى " (3). ثم يضيف في باب نعت القوافي مؤكدا أن إقامة الحد بين الشعر والنثر يعود إلى ما يختص به من عنصر الموسيقى وهذا انطلاقا من ربطه لبنية الشعر بالتسجيع والتقفية فيقول:

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 462.

(2) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 41.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

"لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"<sup>(1)</sup>.

وعند ابن رشيق أن "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية."<sup>(2)</sup>

ومن قبل، ربط أرسطو نشأة الشعر بتحقيق الإشباع الغريزي لنزعتين متاصلتين في الإنسان، أحدهما تتعلق بالمحاكاة، والثانية بالميل إلى الانسجام والإيقاع<sup>(3)</sup>.

ويعد ابن سينا من نقاد العرب الذين تأثروا إلى حد بعيد بمقولات المعلم الأول، أرسطو. ففسر بدوره نشأة الشعر بهاتين العلتين، جاعلاً من الوزن، السبب الثاني بعد المحاكاة، حيث يقول: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا... والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً. ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها... فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية."<sup>(4)</sup>

فالشعر بهذا نوع من الإشباع لذلك الحنين القطري لما ينطوي عليه من مظاهر التناسب خاصة على مستوى الصورة والموسيقى وقد تقدم أن الشاعر في تشبيهاته واستعاراته إنما يكشف عن هذه الرغبة في إضفاء صفة التماثل والتناسب والتألف بشكل أو بآخر بين الأشياء إرضاء لهذا النزوع. أما على مستوى الموسيقى فإنه قد يجد ما يستجيب أكثر لهذا المبدأ.

إن بنية الإنسان الجسدية والنفسية على السواء قائمة على هذا التناظر والتناسب. وكذلك الكون من حوله، ولأجل هذا كان دائم الحنين إلى هذا القانون، يمثل إليه ويسعى إلى تحقيقه عن وعي أو عن غير وعي. وكلما أصاب شيئاً من ذلك شعر باللذة والارتياح، وعلى هذا، تتحدد قيمة الموسيقى باعتبارها عنصراً هاماً في بناء الشعر، وخاصية مميزة، تقوم حداً فاصلاً بينه وبين النثر، ومثلما ألح النقد القديم على عنصر الموسيقى، ورأى فيه أساساً لا يستقيم بناء الشعر إلا بوجوده، فكذلك الشأن في التصور النقدي الحديث لماهية الشعر، إذ تلتقي بكم هائل من النصوص النقدية لنقاد من العرب ومن غير العرب، تقرر في إصرار على عضوية الموسيقى في الشعر وتجعلها من أهم مكوناته إن لم نقل، أهم مكون عند كثيرين. مع

(1) المصدر السابق، ص 90.

(2) ابن رشيق، العمدة ج 1، ص 116.

(3) ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص 11.

(4) المصدر نفسه، ص 171-172.

ترشيح فكرة تميز الشعر عن النثر بناء على هذا الأساس. يقول طه حسين: " وإذن فنحن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية، والذي يقصد به إلى الجمال الفني ".<sup>(1)</sup> فالملمح الأساسي المميز للشعر هو، الموسيقى، ممثلة في الوزن والقافية.

أما إبراهيم أنيس فيرى فيها سر أسرار الشعر، ومصدر سحره الأول، قائلا: " فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب ".<sup>(2)</sup>

ومع ساسين عساف، نلتقي بأولوية الموسيقى في تشكيل القصيدة، ومع الإصرار على أنها الخاصية المميزة. حيث يقول: " نغم القصيدة يسيطر على الشاعر قبل البدء بعملية النظم، وعندما ينفلت النغم منه يترك النظم لكي لا تُدخل القصيدة العناصر النثرية، فالموسيقى مادة الحالة الشعرية"<sup>(3)</sup>. ويفهم من هذا أن الموسيقى هي أول ما يفكر فيه الشاعر، وهي أول مرحلة من مراحل تشكّل القصيدة، وأساسها الذي تبنى عليه، فإن افتقد هذا الأساس استحال معه البناء.

وفي النقد الغربي الحديث أيضا ما يؤكد على أن الموسيقى جوهر الشعر ومادته الأولى، وخاصيته الأساسية. وحسبنا أن نستحضر هنا مقولة الناقلين: أوستن وارين، ورينيه ويليك. فالشعر عندهما: "هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة"<sup>(4)</sup>.

على أنه ينبغي أن نلاحظ أن الأداة الموسيقية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها المعنوية والفنية بمعزل عن باقي وسائل ومكونات الشعر الأخرى. فالعملية الإبداعية- الشعرية- لا تتم إلا بتضافر كل العناصر في تكامل وتآلف وانسجام.

وقد كان النقد العربي القديم على وعي بهذه القضية وهو ما نجده -مثلا- في حرص قدامه على شرط الائتلاف بين مكونات الشعر الأربعة: اللفظ، المعنى، الوزن، القافية.<sup>(5)</sup>

كما يطالعنا ابن طباطبا بما يفيد أن فاعلية كل أداة شعرية لا تكتمل إلا بالتعاون مع سائر الأدوات، فيقول: " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ،

(1) حسين طه، في الأدب الجاهلي، ط5، دار المعارف، مصر 1984، ص 312-313.

(2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1997، ص 17.

(3) عساف ساسين، الصورة الشعرية، ص 17.

(4) ويليك رينيه و أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 165.

(5) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 69-70.



فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ. كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه<sup>(1)</sup>.

فمع قناعة ابن طباطبا بما يوفره إيقاع الشعر من قيمة جمالية تستأثر باهتمام المتلقي، إلا أنه يجعل ذلك متعلقا بغيره من التأثيرات التي تنتجها سائر العناصر الأخرى. فلا تكتمل اللذة والإحساس بالجمال الكلي لدى المتلقي إلا بتعاون هذه الأدوات جميعا في علاقة تكامل وتآلف.

أما النقد الحديث، فبدوره شدد على هذه العلاقة وهذا الترابط بين مكونات النص الشعري. وهو ما نقرأه في قول جابر عصفور: "إن فاعلية التخيل في الشعر لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب أو الدلالة"<sup>(2)</sup>.

وبهذا، فحينما نتحدث عن أهمية الموسيقى ودورها كأداة فاعلة في بناء الشعر، فإن هذا الدور سيكون مرتبطا - لا محالة - بسلسلة من العلاقات تنبني بين سائر الأدوات والعناصر، لتشكل في النهاية قيمة القصيدة الكلية. على أن هذا لا ينفي قيمة كل عنصر في ذاته وإنما هو مما يزيده فاعلية وتأثيرا، فليس الشعر سلسلة من الأصوات فحسب، ولا هو نتاج طاقة تخيلية تصويرية فقط. إنما هو هذا الكل المتكامل من المكونات والعناصر المتفاعلة المتضافرة فيما بينها، والتي تعطينا في النهاية - وبعد عملية معقدة - مولودا شعريا.

على أن الذي يستفاد مما تقدم، هو أن الموسيقى مادة الشعر الأساسية، وأنها الأساس الذي يبنى عليه الشعر، والملح الخاص الذي يتميز به عن النثر. ويكل تأكيد أن لهذه الأهمية ما يفسرها في واقع العملية الإبداعية الشعرية، سواء في علاقة الموسيقى بالمبدع والنص، أو على مستوى التلقي وما تنطوي عليه من أثر جمالي. فما مصدر هذه الأهمية؟

إن الإجابة عن هذا السؤال، ستتحدد من خلال الحديث عن دور الموسيقى في عملية التشكيل الشعري، وبيان وظيفتها كأداة فنية في التعبير عن الفكر والشعور. والكشف عن قيمتها الفنية وأثرها الجمالي. وهذا ما ستحاول الدراسة أن تعالجه انطلاقا من النص المولدي. على أن معالجة هذا العنصر ستنتظم ضمن محورين كبيرين، وفق ما درج عليه الباحثون في

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 53.

(2) عصفور جابر، مفهوم الشعر، الدراسة في التراث النقدي، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995، ص 194.

هذا المجال، من التمييز بين نوعين من الموسيقى. فمنها: الخارجية، وهي التي يندرج ضمنها الوزن والقافية، أو ما يعرف بموسيقى الإطار. ومنها الموسيقى الداخلية، وهي التي تتعلق بالإيقاع الداخلي للشعر.

## 1- الموسيقى الخارجية

تمثل الموسيقى الخارجية الإطار العروضي للقصيدة العربية. وهي القاعدة الثابتة التي بموجبها يكون ضبط الشعر عن طريق مكوناتها المعرفين: الوزن والقافية. حيث يلتزم بهما الشاعر في أبيات القصيدة كلها التزاما صارما ليضمن لشعره مبدأ التناسب الذي يقود إلى تحقيق الوحدة الموسيقية للقصيدة. وليضفي على شعره - قبل كل ذلك - صفة الشعرية التي تنأى به عن دائرة النثر، وتميزه عنه. فحين يلزم الشاعر نفسه بوزن واحد وقافية موحدة، فإنه يقيم ربطا محكما على مستوى البيت الواحد، ثم على مستوى القصيدة، من خلال ذلك التوازن والتناسب النغمي الذي تحققه تفعيلات كل بحر بما تنطوي عليه من حركات وسكنات تتابع وفق نظام معين، إلى أن تنتهي إلى خاتمة البيت، حيث تجد في القافية ما يعزز هذا التوازن والترابط، بفعل الصوت المتردد بشكل متساو في نهايات الأبيات، إلى أن تكتمل القصيدة.

من هنا، يتفرع بنا الحديث عن الموسيقى الخارجية عبر محاورها: الوزن، والقافية، لمحاولة التعرف عن طبيعة الوظيفة التي يؤديها كل منهما. ومدى تأثيرهما الفني والجمالي داخل النص المولدي.

### أ- الوزن

إذا كان الشعر في أحد أهم مكوناته، أصوات إيقاعية تتكرر بشكل منتظم داخل كل بيت، فإن هذه الأصوات هي من الناحية العروضية مجموعة من الحركات والسكنات، تتابع في انتظام وتناسق تام. وهي التي تكون وزن الشعر وفق كيفيات معينة تقتضيها أنواع الوحدات الموسيقية (التفعيلة). والتي بدورها تنتظم وفق بنية، قد تكون أحادية الصورة، أو ثنائية، تتساق عبر مفردات البيت لتشكل نغمته، التي هي في الواقع العروضي: وزن الشعر. وانطلاقا منها - التفعيلة - أسس الخليل بن أحمد نظرية الوزن في الشعر العربي، حيث أقامها على ستة عشر بحرا. وهي النظرية التي تجسدت في بناء القصيدة العربية الموسيقي. ونالت عناية كبيرة لدى الشعراء والنقاد على السواء. فقد كان الوزن ولا يزال - حتى بعد ظهور حركة التجديد -

من أهم أركان الشعر. فالقصيدة إذا فقدت العنصر النغمي (الوزن الشعري)، " تخرج عن دائرة الشعر إلى دائرة الفن النثري " (1).

ومن قبل، أكد ابن رشيق هذا الحكم، بإعلانه، أن: " الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاه به خصوصية " (2).

ولقد وجد النقاد في الوزن ما يحفظ للشعر خصوصيته، من زاوية ما ينطوي عليه من تناسب وانضباط إيقاعي لا يوجد في غيره من أنواع الكلام الأخرى، حيث يلتزم الشعراء بتلك الضوابط الإيقاعية التي يحددها البحر، بذات التناسب والانتظام في كامل القصيدة.

من هنا، نفهم سر اهتمام النقد العربي بمبدأ التناسب في الوزن الشعري، و الامتثال لقانونه على امتداد النص وهو ما يوضحه كلام ابن سينا عن هذا الجانب، قائلاً: " إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخرى " (3).

فابن سينا يلح على خاصية الزمن في الشعر، والتي تتحدد بمقتضاها صفة التناسب الصوتي، ذلك أن النطق بكل صوت، يستغرق مدة زمنية معينة. وعلى الشاعر أن يراعي تحقيق هذه الصفة في شعره، وأن يوائم بين لغة البيت ونظام الوزن، وما يقتضيه من تناسب وتساو في زمن النطق بين وحداته التي تقوم على تكرار عدد من الحركات والسكنات، وفق تشكيل معين. فيكون لكل وزن إيقاعه الذي يضبطه عنصر الزمن.

من هنا، يضعنا نص ابن سينا أمام مصطلحي "الوزن" و"الإيقاع"، وكيفية التمييز بينهما. فما الفرق بينهما؟

يقول محمد غنيمي هلال بهذا الشأن: " الإيقاع، ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة. وقد يتوافر الإيقاع في النثر... أما الإيقاع في الشعر

(1) عبد اللطيف صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة 1413 هـ - 1993 م، ص 18.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 134.

(3) أرسطو، فن الشعر، ص 161.



فتمثله التفعيلة في البحر العربي... لولا الوزن؛ هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت<sup>(1)</sup>. وعلى هذا، فالإيقاع هو الذي يشكل نغمة البيت، أو بالأحرى، وزنه. وإذا كانت التفعيلة تمثل وحدة الإيقاع، فمن مجموع التفعيلات المتتابعة تبعا لنظام خاص، يتكون الوزن أو وحدة البيت. أما الوزن فمن خلاله تتحدد صورة الإيقاع؛ أي "صورة تتابعه في وحدات التفاعيل"<sup>(2)</sup>.

وحيثما نعود إلى فكرة التناسب التي يوفرها الوزن الشعري، نجد أنها في نظر النقاد تمثل مصدر الإشعاع، ومكمن التأثير. إنها الخاصية التي تمد الوزن بقيمة الجمال وقوة التأثير التي يحدثها في المتلقي. "فالتأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما اختلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب"<sup>(3)</sup>. ويضيف حازم في موضع آخر، أن المسموع المتناسب "من شأن النفس أن تستطيه ويدخلها التعجب من تأتي نسقه واطراد هيئاته وترتيباته المحفوظة"<sup>(4)</sup>. فالمسموع المتناسب يثير إعجاب المتلقي ويفرض عليه نوعا من الانتباه، وذلك بأن يتابع حركة الإيقاع، ويتوقع تردده عبر محطات زمنية معينة، ويظل مشدودا للسمع.

وقد ربط ابن طباطبا من قبل بين إيقاع الوزن ومتعة التلقي، فلاحظ أن مصدر الإثارة واللذة في الشعر من ناحية الوزن، إنما يرتد إلى ما فيه من حسن التركيب واعتدال الأجزاء<sup>(5)</sup>. وذهب إلى أبعد من هذا في بيان قيمة التناسب في الوزن. واعتبر ما يحصل عنه من تطريب قادرا على تطهير النفس من السخائم وحفظ توازنها<sup>(6)</sup>، وذلك ادعى للارتياح واللذة.

ولأجل إدراك هذه الغاية، حرص شعراء المولديات على تحقيق أكبر قدر من التناسب فاجتهدوا في توفير أسبابه، من خلال ما توسلوا به من أنواع البديع كما سيأتي.

أما من جهة النقد، فلعل من مظاهر هذا الحرص أنهم دعوا إلى ترصيع الشعر، والاعتماد في ذلك على صور المماثلة، والسجع، وتجانس التصريف. وهو ما ألح عليه قدامة في نعت الوزن<sup>(7)</sup>. ولعل حازم القرطاجني هو أكثر نقاد العرب عناية بموضوع التناسب في الشعر. فقد

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 461-462.

(2) عساف ساسين، الصورة الشعرية، ص 18.

(3) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 267.

(4) المصدر نفسه، ص 267.

(5) ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 53.

(6) المصدر نفسه، ص 54.

(7) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 80.

أفرد له مجالا فسيحا في منهاجه<sup>(1)</sup>. وراح يتتبع الأوزان الخليلية بالدراسة والتحليل، مرتبا إياها تبعا لكيفيات التناسب التي تنتجها، سواء على مستوى تعاقب التفعيلات وعلاقاتها ببعضها، أو باعتبار ما تنطوي عليه أشكال التناسب من قيمة صوتية.

وإذا كانت فكرة التناسب -بما لها من أهمية في مجال الصياغة الشعرية- قد حازت لدى النقاد عناية كبيرة، فإن قضية العلاقة بين الوزن والموضوع، أو الغرض الشعري، قد استهلكت بدورها كثيرا من الجهد، واختلف بشأنها النقاد قديما وحديثا. فهي من القضايا الشائكة التي لم تحسم إلى يومنا هذا، فمن مصرّ على إقامة الربط بين الوزن والموضوع أو العاطفة، ومدّع لكل وزن نوعا معينا من الموضوعات، يصلح فيها دون غيرها. ومن مناقض لهذا الرأي، مؤكدا زيف هذا الربط، وعدم شرعية هذه العلاقة، من أنها لا تستند إلى قاعدة علمية، ولا يؤيدها واقع الشعر العربي.

فعندما نعود إلى نقدنا القديم، نجد ابن طباطبا ممن يقرون هذه العلاقة. وذلك عند حديثه عن صناعة الشعر، ومراحل تشكل القصيدة. يقول: " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يُسَلِّسُ له القول عليه"<sup>(2)</sup>. ففي هذه العبارة الأخيرة إقرار بأن الشاعر يتخير الوزن الذي يناسب موضوعه. وفي هذا ما يشي بالربط بين الموضوع والوزن.

وتتعمق هذه الفكرة أكثر مع من تأثروا بالفكر الأرسطي في "فن الشعر"، أمثال: ابن سينا، ابن رشد، ثم حازم القرطاجني. ففكرة هذا الربط آتية من تراث اليونان الشعري، ثم تجلت في تنظير أرسطو لفن الشعر. من ذلك إقامته للصلة بين الوزن البطولي والملحمة<sup>(3)</sup>، وأنه أنسب الأوزان لها دون غيره.

ولقد كان الوليد بن رشد ممن تلقفوا هذه الأحكام عن أرسطو، فنادى بدوره، بهذه العلاقة وكان واضحا في قوله: " ومن تمامه [الوزن] أن يكون مناسبا للغرض. فربّ وزن يناسب غرضا ولا يناسب غرضا آخر"<sup>(4)</sup>.

(1) ينظر: القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 226 إلى 270 .

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 43 .

(3) أرسطو، فن الشعر، ص 68 .

(4) المصدر نفسه، ص 211.

ويتبنى حازم هذا الموقف، سواء تأثر في ذلك بأرسطو، أو بشرح كتابه، ويتناول القضية بالشرح والتفصيل في مواضع مختلفة من كتابه، متتبعا ما يصلح من الأوزان للأغراض، من منطلق ما يشتمل عليه البحر من خصائص، " وللأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من أنماط النظم؛ فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه، نحو عروض الطويل والبسيط " <sup>(1)</sup>. ثم يقترح " الطويل " للمقاصد التي تحتاج إلى جزالة نمط النظم، ويصنف الرمل والمديد ضمن البحور الرقيقة، التي تناسب أحوال الشجو والاكتئاب.

وإذا كان حازم قد أقر هذه الصلة بين الوزن والغرض أو العاطفة، فإنه لم يضيق الدائرة بحيث يختص كل وزن بموضوع، إنما ترك للشاعر فضاء للاختيار ضمن التصنيف المرن الذي يقترحه، أو بما عبر عنه بالمقاصد على سبيل الإجمال. <sup>(2)</sup>

وعندما نتحول عن النقد القديم إلى النقد الحديث، فإننا نلتقي مرة أخرى بأصوات مؤيدة لهذا التصنيف القائم بين الغرض وما يناسبه من الوزن. ولعل من أبرز هؤلاء: سليمان البستاني، وأحمد أمين، وعبد الله الطيب المجذوب، الذي يذكر بشأنه حسين بكار أنه كان يسير على خطى حازم في الاعتقاد بأن اختلاف أوزان الشعر تعني حتما اختلاف الموضوعات، وإلا فقد أغنى بحر واحد، ووزن واحد. <sup>(3)</sup>

ولعل رأي إبراهيم أنيس يبدو أكثر اقترابا من ملامسة الصواب؛ فهو يرفض أساس الربط بين الوزن والموضوع مباشرة، لكنه يقترح العلاقة بين الموقف النفسي والوزن. فيجعل البحور في شكل مجموعات كبرى، تستجيب لحالات نفسية، وعواطف معينة، ولم يتشبث بالتحديد الصارم الذي يقصر صلاحية الوزن على مجال محدد، ويحصره في موضوع دون غيره. مع التنبيه إلى أن الاشتراك في الموضوع لا يعني بالضرورة التوحد العاطفي. فما مضمون التصور البديل الذي يطرحه إبراهيم أنيس؟ يقول: " نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية " <sup>(4)</sup>. ثم يسترسل بعد هذا في تفصيل الحكم، وتصنيف

(1) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 205.

(2) لمزيد من التوسع في هذا الموضوع، ينظر: المصدر السابق، ص 266.

(3) بكار حسين، بناء القصيدة القديمة في ضوء النقد الحديث، ص 166.

(4) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 177 - 178.



الأوزان وفق ما يناسبها من الأغراض ضمن دوائر كبرى؛ فيجعل البحور الطويلة الكثيرة المقاطع أكثر تناسبا مع موضوعات الفخر والحماسة والمدح. ويرى في البحور القصيرة والمتوسطة أنها أكثر تجاوبا مع الغزل النائر العنيف. وهو في هذا يذكرنا بتصور حازم، الذي تقدم.

وقد استأنس حسين بكار بهذا الرأي، فراح يزكّيه قائلا: "ولعل من الأقرب للصواب، إن لم يكن الصواب نفسه، أن نربط بين العاطفة والوزن"<sup>(1)</sup>.

وإذا كنا نجد في موقف كل من إبراهيم أنيس، وحسين بكار، وحازم من قبلهما، شيئا من المرونة، تقترب به من حيّز الصواب، فإن هذا الموقف -مع ذلك- يظل يفتقد للشرعية التي تسنده وتعزز صحته. وهي شرعية تأسس أصلا، وتستمد من واقع الشعر العربي.

فالتراث الشعري العربي لا يكشف عن وجود هذه الصلة، سواء بين الوزن والغرض، أو بين وبين العاطفة. بل إن الثابت حقيقة، هو أن البحر الواحد يستجيب لأغراض عديدة، ومواقف نفسية متشابهة أو مختلفة. وبالموازاة، فإن الغرض الواحد، اتخذ له إطارا عروضيا مختلفا، ولم يلتزم بصيغة واحدة. ثم إن المعروف عن القصيدة العربية القديمة أنها في الغالب ذات بناء مركب، يستوعب موضوعات عديدة؛ من طلل، وظعن، وغزل، ورحلة في الصحراء، وموضوع. وأن موقف الشاعر النفسي عبر كل هذه الوحدات الكبرى، لا شك يتلون ويتباين بما يستجيب لمضمون كل وحدة. وإذا نحن آمنّا بالاعتقاد القائل بالربط، هل سيضطّر الشاعر -والحال كذلك- إلى أن ينظم قصيدته على أوزان متعددة ومختلفة بما يقتضيه كل موضوع، أو عاطفة معينة؟ فهذا -بكل تأكيد- ما لم يحدث مع القصيدة العربية. وحتى إن تحققت للقصيدة الوحدة النفسية بين هذه الموضوعات المختلفة، فهل هذا يعني أن نظيراتها في الغرض نفسه، سواء أكانت مدحية، أم فخرية، أم مرثية، أم ما سوى ذلك، ستتنظم بالضرورة على ذات البحر؟ فهذا أيضا ما لا يجد له موقعا من الصحة، أو التعميم في واقع الشعر العربي. والأمر نفسه يقال في حالة توحد الباعث العاطفي للنص الشعري، فإنه لا يستدعي بالضرورة وزنا موحدًا. وقد أشار محمد غنيمي هلال إلى زيف هذا الربط حين تحدث مثلا عن مراتب الجاهليين، التي ذكر بشأنها أنها جاءت على بحور عديدة، هي: الكامل، والطويل، والبسيط، والوافر، والكامل<sup>(2)</sup>.

(1) بكار حسين، بناء القصيدة القديمة في ضوء النقد الحديث، ص 166.

(2) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 468.

وحينما ننطلق من واقع القصيدة المولدية التي هي موضوع الدراسة، سنجد فيها أيضا ما يدحض هذا الموقف، ويكشف عن هشاشته. وهي - كما تقدم - ذات بناء مركب، تقوم على تعدد الموضوعات. فقد نلتقي في القصيدة الواحدة، بالطلل، والغزل، والرحلة إلى البقاع المقدسة، ثم مدح الرسول (ﷺ) والإشادة بذكرى مولده، لينتهي الشاعر إلى مدح السلطان الذي ترفع إليه المولدية. ومع هذا التعدد والاختلاف، يلتزم الشاعر بوزن واحد. بالإضافة إلى هذا، فإن المولديات وإن اشتركت في الموضوع وتشابهت فيها المواقف النفسية، فإنها نظمت على أوزان عديدة متباينة، بين الشعراء، ولدى الشاعر نفسه، كما سيتضح لاحقا. وربما أثبتنا في هذا الموضع مثلا عن شاعر القصر الغرناطي، ابن زمرك الأندلسي، الذي وصلتنا عنه أربع قصائد مولدية، نظمت على ثلاثة أوزان مختلفة، هي: الكامل، البسيط، الطويل.

فهل بعد هذا من صحة الاعتقاد بثنائية الوزن والموضوع؟ وهل يصمد رأي القائلين بهذا المبدأ أمام ردود الواقع الشعري العربي؟<sup>9</sup>

إننا بكل تأكيد ننتهي إلى القناعة بعدم إمكانية الربط بين الوزن والموضوع، أو العاطفة. وأن واقع الشعر العربي يفيد بأنه من غير الممكن أبدا صياغة قاعدة أو قانون يضبط هذه العلاقة، ويقنن للنص الشعري من هذه الزاوية. فالوزن لا يمكن أن يختار سلفا، إنما يستدعى لحظة إبداع القصيدة تلقائيا بما يستجيب للحالة الشعورية، على اعتبار أنه عنصر أصيل من مجموع عناصر العملية الإبداعية، يتحدد على أساس التفاعل معها جميعا. ومن غير المعقول أن يتخير الشاعر بصورة معزولة، أو خارج عن نطاق هذا التفاعل. يقول جابر عصفور: "الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة، أو وعاء يحتوي الغرض، وإنما هو بعد من أبعاد الحركة الأنية لفعل التعبير الشعري".<sup>10</sup> ويعلل قائلا: "إذا كان الوزن الشعري ينبع من تألف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فإن الشعر - في هذه الحالة - يستمد إيقاعه من مادة صياغته ذاتها، أي من اللغة أثناء تشكيلها الأنّي في علاقات لا تعاقب بين أبعادها، أو تجاور أو احتواء. الإيقاع الشعري - إذن - يستمد فاعليته من إيقاع اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى، وبالتالي فليس هناك خصائص سابقة للوزن"<sup>(1)</sup>.

وبهذا، يتضح أنه من الزيف أن نتحدث عن وجود مشكلة بين الوزن والموضوع، وكذا العاطفة، ما دام الوزن يكتسب خصائصه وملامحه لحظة تشكل القصيدة داخل علاقات متشابكة تقيمها اللغة. ويبقى السؤال المطروح بعد هذا: كيف يستطيع البحر الواحد

(1) عصفور جابر، مفهوم الشعر، ص 334.



بتفعيلاته المحددة وإيقاعه المنتظم الرتيب أن يساير حركة القصيدة من الداخل، ويتجاوب مع ضلال التجربة، وتنوع المشاعر والمواقف، واختلاف الموضوعات كما في القصيدة المركبة؟

إن ثمة جوانب كثيرة تجعل الوزن أكثر طواعية لمسايرة حركة النفس أو القصيدة بما تمده من إمكانية التلوين الإيقاعي الذي يمكنه من التناغم والتجاوب مع مستويات هذه الحركة، وتتصل بالموسيقى الداخلية. ولعل من أبرزها، تلك الرخصة المباحة للشاعر في حدود معينة، والتي تعرف عند النقاد والعرضيين بالزحافات والعلل، التي تلحق الأوزان. بالإضافة إلى وظيفة لغة النص، أو الصوت اللغوي في تشكيل الإيقاع الملائم لطبيعة التجربة، دون خرق لقاعدة الوزن، أو خروج عن تفعيلاته. فإلى الموسيقى الداخلية يعزى فضل التلوين الموسيقي، وبها يكتسب النص والوزن معا خصوصيته. يقول الربيعي بن سلامة بهذا الشأن: "الموسيقى الخارجية، بشكلها العروضي، مشتركة بين جميع الشعراء وجميع الأغراض أيضا، وبمجرد أن يقع الشاعر على بحر أو قافية، يرتضيها لقصيدة معينة، يكون قد ألزم، أو ألزم نفسه بإطار موسيقي ليس له أن يتجاوزه بعد ذلك، ولا يبقى أمامه للتعبير عن مشاعره وخصوصية موضوعه إلا مجال الموسيقى الداخلية أو الطارئة، التي تنتج عما يحدثه الشاعر في الوزن الأصلي من زحافات وعلل، كما تنتج عن كيفية اختياره الكلمات وترتيبها. وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء، وبها تبرز خصوصية موضوعاتهم أيضا" (1).

وليس لنا أن نسترسل في الحديث عن دور الموسيقى الداخلية في إنتاج الإيقاع والمعنى، فلهذا الجانب مجال فيما سيأتي. إنما الجدير في هذا المقام، وفي ضوء ما تقدم، أن نعود إلى النص المولدي لننتعرف عن الإطار العروضي الذي احتوى تجارب الشعراء، وما نسبة حضور الأوزان على اختلافها؟ وما هي أهم السمات التي ميزت الموسيقى الخارجية على مستوى الوزن؟

لقد لمست في طريقة الإحصاء جدوى للإجابة عن هذه الأسئلة، وذلك بتحصيل معطيات رقمية، ثم تقديم قراءة للأرقام المحصل عليها، سعيا إلى محاولة الوصول إلى أهم الظواهر الموسيقية -العروضية- المميزة لهذا الشعر، منطلقا في ذلك من مجموعة من المستويات، فتوزع الإحصاء عبر مجموعة من الجداول تبعا لهذه المستويات، وهي:

- نسبة تواتر البحور الشعرية وترتيبها.

- نسبة ورود البحور المركبة والبسيطة.

(1) بن سلامة الربيعي، محاضرات في القصيدة العربية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2002-2003، ص 31.



- نسبة حضور البحور باعتبار مقاطعها.

على أن هذه العمليات الإحصائية تشمل عدد (75 قصيدة) موزعة على الإمارات الأربع : الحفصية، الزيانية، المرينية، إمارة غرناطة. وليس هذا العدد نتيجة انتقاء، إنما هو مجموع ما استطعت جمعه من النصوص التي هي موضوع هذه الدراسة. وبعد استخراج البحور الشعرية لمجموع هذه القصائد، وإحصاء نسبة مشاركة كل بحر، تم التوصل إلى النتائج التي يوضحها الجدول الآتي:

جدول رقم (1): ترتيب البحور المستخدمة، ونسب تواترها

اسم البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
الطويل	24	32%
الكامل	17	22.16%
البسيط	14	18.66%
الخفيف	07	09.33%
المتقارب	06	08%
الوافر	03	04%
السريع	02	02.66%
مخلع البسيط	02	02.66%

حيث يأتي بحر الطويل في الصدارة بنسبة (32 %)، مغطيا بذلك عدد أربع وعشرين (24) قصيدة مولدية من مجموع خمس وسبعين (75) قصيدة؛ أي إنه يحوز ما يقارب الثلث (1/3). وتربطنا هذه النسبة بتلك التي كان يحققها في الشعر الجاهلي. وهو ما أكدته إبراهيم أنيس في قوله: " إن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم"<sup>(1)</sup>. أما باقي البحور فهي تحوز ما يتوافق أيضا مع مستوى حضورها في الشعر الجاهلي بما

(1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 191.

يقترب إلى حد التطابق وذلك تأسيساً على معطيات إبراهيم أنيس عن نسبة تواتر هذه البحور انطلاقاً من الجمهرة والمفضليات، نثبتها كما يلي: الطويل 34 % ، والكامل 19 % والبسيط 17 %، والوافر 12 %، وكل من الخفيف والمتقارب والرمل 5 %، والسريع 4 %، والمنسرح 1 %<sup>(1)</sup>.  
 فحينما نقارن هذه النسب بتلك التي سجلناها في الشعر المولدي نجد أن التطابق من حيث الترتيب كاد يكون كلياً، لولا الاستثناء الوحيد الحاصل مع بحر الوافر، الذي تأخر في الرتبة بدرجة واحدة بعد مجموعة الخفيف والمتقارب. ومع ذلك، فإن البحور الخمسة: الطويل، يليه الكامل والبسيط، فالوافر والخفيف، يضاف إليها، المتقارب، ظلت تحافظ في المولديات على مستوى الرواج الذي كان لها مع الشعر العربي القديم. فتلک، كما يقول عنها إبراهيم أنيس: "هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها وتالفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية"<sup>(2)</sup>.

والذي نصل إليه من مستوى الإحصاء الأول، أن القصيدة المولدية قد التزمت بالكيفية العروضية للقصيدة العربية القديمة بأشد ما يكون الالتزام والوفاء. وهو ملمح آخر نضيفه إلى جملة ملامح التقليد الأخرى التي سبق إثباتها فيما تقدم، مع اللغة، والأسلوب، والصورة الشعرية، بالإضافة إلى هيكل القصيدة.

أما المستوى الإحصائي الثاني فيبحث في نسبة تواتر البحور المركبة والبسيطة، وذلك لاستخراج نسبة حضور كل فئة وفق ما يوضحه الجدول الآتي:

جدول رقم (2): نسب تواتر البحور المركبة والبسيطة

نسبة التواتر	عدد القصائد	نوع الأوزان
34.66	26	الأوزان البسيطة: (الكامل، المتقارب، الوافر)
65.33	49	الأوزان المركبة: (الطويل، البسيط، الخفيف، السريع، مخلع البسيط)

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 191.

(2) المرجع نفسه، ص 191-192.

فمن فئة البحور المفردة، والتي يمثلها كل من: الكامل، المتقارب، الوافر، بلغ تواترها ستا وعشرين مرة (26)، أي ما يعادل نسبة 34.66 %. أما فئة البحور المركبة، ممثلة في: الطويل، البسيط، الخفيف، السريع، مخلع البسيط، فتددت تسعا وأربعين مرة (49)، بنسبة 65.33 %. وبالتالي تأتي البحور المركبة في المرتبة الأولى بفارق كبير يفصلها عن المفردة بما يقارب الضعف؛ أي بمعدل الثلثين للمركبة، وثلث واحد للمفردة. فما دلالة هذه الأرقام؟

إن هذا البون الشاسع بين نسبة حضور البحور المركبة بإزاء المفردة، يؤكد -بلا شك- ميل شعراء المولديات الواضح إلى هذا النوع من الأوزان، الذي تكون فيه المزاوجة، أو المناوبة بين تفعيلتين مختلفتين؛ بمعنى أنها تشكل تناسبا قائما على التناظر بين كل نوع داخل البيت الشعري. فتفعيلتا (فعولن، مفاعيلن) في الطويل مثلا تترددان بشكل تناظري أربع مرات تتكرر فيها كل واحدة بإزاء نظيرتها.

ولهذا التشكيل العروضي قيمته الموسيقية، بما ينتجه من تنوع وتلوين موسيقي، من خلال طريقة التناوب التي تتردد بموجبها إيقاعات كل وحدة وزنية (تفعيلة)، فإيقاع (فعولن) في الطويل، تفصل بينه وبين تردده مسافة زمنية تشغلها (مفاعيلن) بإيقاعها المغاير، وهو ما يحصل أيضا مع تكرار (مفاعيلن) التي تتوسطها (فعولن). وهكذا التردد المتنوع المتناسب، وفق محطات زمنية متساوية بالشكل الذي يحقق تناسبا من خلال التنوع ويحدث أثرا إيجابيا وبهجة في النفس، حيث يظل المتلقي متعلقا بإيقاع هذا التردد، متوقعا حدوثه تبعا لما تقتضيه قاعدة الوزن الموسيقية، مع ما يثيره التنوع من الانتباه والاستحسان. وقد أشاد حازم القرطاجني بالبحور المركبة، لما تنطوي عليه من قيمة التنويع الموسيقي، واقترح ترتيبا للأوزان على هذا الأساس. وهو ما يعكس لديه حسا موسيقيا عاليا، ووعيا كبيرا بكيفيات التشكيل الموسيقي. ولا نراه إلا محقا فيما ذهب إليه بخصوص هذا الحكم، حيث يقول: "وما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة. وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تال له في المناسبة. وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب" <sup>(1)</sup>. فهو يفاضل بين الأوزان الشعرية بما تنتجه من قيمة جمالية وفعالية التأثير في المتلقي، وذلك حسب درجة التناسب في اقترانها بالتنوع. إذ يوافق ذلك التلوين، رغبة في النفس، وإشباعا فطريا لنزعة جُبِل عليها الإنسان. "وكانت شيمة النفس التي جبلت عليها حب النقلة من الأشياء التي لها بها استمتاع إلى بعض. [ولهذا] كانت جديرة أن تسأم التماذي على الشيء

(1) القرطاجني حازم، منهاج البلاغ، ص 267.



البسيط الذي لا تنوع فيه بنقلها من شيء إلى شيء ما لا تسام الشيء الذي له تنوع يمكنها معه المروحة بين تأمل الشيء وتأمل غيره مما يكون تنوع ذلك الشيء إليه، وإن كانت أيضا تحب النقلة من الشيء المتنوع إلى غيره من المتنوعات، لكنها تحتمل من التماذي عليه ما لا تحتمل من التماذي على ما لا تنوع له أصلا" (1).

ولا شك أن لهذا التعليل النفسي الذي يربط بين التنوع والبهجة، والرتابة والملل ما يؤيده في الواقع، ولا يجد -بالتالي- أي وجه لردّه أو الاعتراض عليه، بل إنه يقوم دليلا مقنعا على ما ذهب إليه حازم بشأن قاعدة ترتيب الأوزان التي يقترحها من زاوية النوع البسيط والمركب. وهو بهذا ينتهي إلى تأكيد حقيقة مفادها أن : " الأعاريض التي بهذه الصفة المركبة هي الكاملة الفاضلة" (2).

ويعد بحرا (الطويل، والبسيط) نموذجا عاليا متميزا ، بما يحوزان من تأثير جمالي، مصدره هذا التنوع المنسجم، من خلال تكرار وحدة موسيقية مزدوجة، مشكلة من تفعيلتين، هما في الطويل: ( فعولن، مفاعيلن)، وفي البسيط: (مستفعلن، فاعلن)، حيث تتردد مرتين في كل مصراع، فتنتج إيقاعا متناسبا قائما على التناظر والتنوع، وهو إيقاع متميز، انفرد به هذان الوزنان، فمنحهما قيمة وخصوصية. ولأجل هذا حظيا عند حازم بشرف التقديم فهما عنده " عروضان فاذا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع" (3). ويشير بوجوه التناسب وحسن الوضع إلى ما ذكره في موضع آخر، مؤكدا على القيمة الصوتية لهذين الوزنين، والتي يراها فيما يجتمع فيهما من "تمام التناسب"، و"التقابل"، و"التركيب"، و"التضاعف"، حيث يوضح قائلا: "أوزان الشعر منها متناسب تام التناسب متركب التناسب متقابل متضاعف، وذلك كالطويل والبسيط، فإن التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثله. وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء لها مقابلات أربعة. وتركب التناسب هو كون ذلك في جزئين متنوعين كفعولن مفاعيلن في الطويل. وتقابل التناسب هو كون كل جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه" (4).

وإذا عاودنا النظر في نسبة حضور الأوزان الشعرية المبينة في الجدول رقم (1)، نجد أن نسبة تواتر بحري: الطويل (32 %)، والبسيط ( 18.66 %)، تساوي ( 50.66 %)؛ أي بما

(1) المصدر السابق، ص 245.

(2) المصدر نفسه، ص 259.

(3) المصدر نفسه، ص 238.

(4) المصدر نفسه، ص 250.

يمثل ثلثي مجموع القصائد المولدية، والثلث الباقي موزع على ستة بحور أخرى من فئتي: المركب والبسيط. كما أن في هذه الخصوصية التي ينفرد بها الطويل والبسيط عن سائر البحور المركبة الأخرى ما يفسر هبوط نسبة تواتر هذه البحور، وهي (الخفيف، والسريع، و مخلص البسيط) في مقابل ما للطويل والبسيط، حيث بلغت نسبتها مجتمعة (14.65%).

وما يستفاد من رأي حازم، أن البحور الصافية، أو المفردة، هي دون المركبة من حيث القيمة الجمالية الموسيقية. فمع أنها تحقق -بكل تأكيد- تناسبا من شأنه أن يثير النفس ويحملها على التعجب، إلا أنها لا ترقى في ذلك إلى مستوى البحور المركبة، لافتقادها خاصية التنوع. فمن شأن النفس أن تسام وتستشعر الثقل والملل إذا قيّدت بسماع إيقاع واحد رتيب، يتردد على السمع مدة طويلة، خاصة إذا تعلق الأمر بالمطولات. وفي المولديات -تحديدا- يعد الطول من أبرز صفاتها، إلى درجة أن من القصائد ما جاوز الأربعمئة بيت. وبالتالي، فإن تكرار تفعيلية واحدة بالصورة النمطية الصارمة التي يفرضها قانون الوزن الشعري في البحور الصافية على امتداد هذه المساحة الواسعة، هو - بلا شك - مما يوقع في الرقابة، ويقود إلى الملل. ومن هنا نجد مبررا واضحا لشعراء المولديات في عزوفهم عن الأوزان المفردة، وتعلقهم أكثر بالمركبة. ونسجل لهم من هذه الناحية أيضا توفيقهم في عملية التشكيل الموسيقي بإيثارهم لهذا النوع من الأوزان الذي يوفر لهم قيمة جمالية عالية تستأثر باهتمام المتلقي. هذا بالإضافة إلى ارتفاع نسبة تواتر بحري البسيط والطويل اللذين يمثلان النموذج الموسيقي الأعلى.

هذا عن دلالة تواتر البحور المركبة بنسبة عالية، في مقابل البسيطة. لكن المثير للانتباه، انطلاقا من جدول إحصاء نسبة تواتر البحور الشعرية أننا نلتقي بنسبة حضور عالية للكامل، الذي يأتي في الرتبة الثانية، بعد الطويل، بنسبة (22.66%). وهو من البحور المفردة، أي الأحادية التفعيلة. فما سر التعلق بهذا الوزن؟

إذا كان لوزن الكامل قيمته الموسيقية التي يوفرها التناسب الناتج عن تماثل تفعيلية (متفاعلن)، وتكرارها ثمان مرات داخل البيت الشعري، فإن هذا التناسب - كما سبق - قد يفضي إلى نوع من الإحساس بالملل وثقل الرقابة، خاصة مع القصيدة المولدية، على طولها وامتدادها. ومعنى هذا أن هناك سببا وجيها، وخاصية موسيقية هامة ينطوي عليها هذا البحر. لعلها تتعلق بما اصطلح عليه حازم باسم "السباطة، والدونة"، التي تتحقق مع البحور ذات التفعيلات التي تتواتر فيها الحركات بنسبة تفوق السكّنات، أو بالأحرى، تلك التي تتغلب فيها المقاطع القصيرة على الطويلة. وهي البحور التي استحسناها حازم، حيث يقول: "وما ائتلف من

أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعرا. وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة وسباطة<sup>(1)</sup>.

وبالعودة إلى تفعيلات بحر الكامل في صورته النظرية، نجد أن مجموع المقاطع القصيرة هو ثمانية عشر (18) مقطعا، في مقابل إثني عشر (12) مقطعا طويلا. فإذا حسبناها بالحركات والسكنات وجدنا ثلاثين (30) حركة، مقابل إثني عشرة (12) سكونا. وهي أعلى نسبة، ينفرد بها الكامل دون غيره. وبها يتقدم عن سائر البحور من هذه الزاوية. هذا بالإضافة إلى توالي ثلاث حركات في صدر التفعيلة (O // O ///). وينبغي أن نلاحظ أن كثرة الحركات وتواليها، هو مما يحقق قيمة موسيقية هامة، تتمثل في ميزة الليونة والاسترسال، وعدم التقطع، لقلة وجود السكنات. ومن هنا نلتصم مبررا لتعلق شعراء المولديات بهذا الوزن، على الرغم من أنه يصنف ضمن البحور الصافية.

ثم ينبغي أن نضيف ملاحظة أخرى، تتعلق بعدد مقاطع بحر الكامل، فهو يحوز أكبر كم منها، ويتقدم -منفردا- على مجموعة الأوزان الخليلية، بعدد ثلاثين مقطعا. فإذا عرفنا أن الشعر العربي القديم -والجاهلي تحديدا- يميل إلى الأوزان الكثيرة المقاطع،<sup>(2)</sup> أدركنا أن حضور الكامل في الشعر المولدي بهذه الكثافة، يعكس وجها من وجوه التعلق بالقديم، وعلامة من علامات التقليد على مستوى الإطار العروضي. ولتأكيد هذا الجانب أكثر نشير إلى أن البحور ذات المقاطع الكثيرة، هي الأكثر تواترا في المولديات. وفي هذا الجدول ما يوضح ذلك.

الجدول رقم (3): كم المقاطع في البحور المستخدمة حسب التواتر

البحور الشعرية حسب ترتيبها	عدد المقاطع	نسبة التواتر
الطويل	28	32 %
الكامل	30	22.66 %
البسيط	28	18.66 %

.../...

(1) المصدر السابق، ص 267.

(2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 192.



الخفيف	24	
المتقارب	24	
الوافر	26	
السريع	22	
مخلع البسيط	20	

فالفئة الأولى من البحور الكثيرة المقاطع، والتي يمثلها الكامل بثلاثين (30) مقطعاً. تضاف إليها الفئة الثانية، ممثلة في الطويل، والبسيط بثمانية وعشرين (28) مقطعاً، قد شكلت مجتمعة نسبة حضور تقدر بـ (73.32 %) من مجموع القصائد، أي بما يقارب ثلاثة أرباع العدد الإجمالي. وهو ما يؤكد الميل الواضح إلى استخدام البحور ذات المقاطع الكبيرة، ويكشف عن ترسُّم واقتفاء لخطى الأولين في هذا المجال.

وما يمكن أن ننتهي إليه من دراسة عنصر الوزن في القصيدة المولدية، هو تأكيد الولاء للشعر القديم، من خلال التعلق بتلك البحور التي كانت كثيرة الشيوخ، والتي تحتوي على أكبر عدد من المقاطع، وأبرزها: الطويل، والبسيط، فالكامل. والتي تستأثر بالنصيب الأوفر سواء في الشعر الجاهلي، أو في المولديات على السواء .

كما يمكن الحكم بأن تفوق نسبة تواتر البحور المركبة، في مقابل البسيطة بفارق كبير جداً، هو علامة توفيق تحسب لصالح شعراء المولديات، بالنظر إلى ما تمتاز به الأوزان المزدوجة التفعيلة من إمكانات التنوع والتلوين الموسيقي، وما يترتب عن ذلك من قيمة جمالية لا يمكن أن نظفر بها مع البحور الأحادية التفعيلة.

وإذا كان الحكم على الموسيقى الخارجية للقصيدة، لا يكتمل إلا في حضور العنصر المكمل، وهو القافية، فإن هذا ما يدعو إلى التوقف عند هذا الجزء الأصيل في البناء الموسيقي للقصيدة العمودية، فما تعريف القافية؟ وما أهميتها؟ وإلى أي مدى تسهم في تشكيل القيمة الفنية والجمالية للشعر؟

## ب- القافية

تعد القافية الركن الأساسي الثاني في بناء موسيقى القصيدة الخارجية، والشريك الهام إلى جانب الوزن في استكمال الشعر لصفته الشعرية، والتي بموجبها يتميز عن النثر. " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية ".<sup>(1)</sup>

و للقافية في النقد العربي القديم تعريفات عديدة، لعل أهمها ما جاء به الخليل بن أحمد، والذي ظل يشكل قاعدة ومرجعا أساسيا لمن تناولوا هذا العنصر بالدراسة. ونصه: " القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن".<sup>(2)</sup>

وانطلاقا من هذا التعريف، فإن القافية قد تطول وقد تقصر، بحسب موقع الساكن الذي يلي روي القصيدة من قبله. وانطلاقا من هذا الأساس، تحددت ألقاب القافية، وهي خمسة أنواع نستعرضها على الترتيب:

\***المتكاوس:** وهو أكبر الأنواع وأطولها، يتكون من مقطعين طويلين بينهما ثلاثتا مقاطع قصيرة. (O /// O /)

\***المتراكب:** يأتي في الرتبة الثانية، وهو من مقطعين طويلين بينهما مقطعان قصيران. (O /// O /) •

\***المتدارك:** يتألف من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير. (O // O /)

\***المتواتر:** ويتشكل من مقطعين طويلين. (O / O /)

\***المترادف:** وهو مقطع طويل يتلوه ساكن، أو ما يعرف بالمقطع شديد الطول، وهو نادر الوجود<sup>(3)</sup>. (O O /)

وعلى هذا، قد تكون القافية كلمتين، أو كلمة، أو جزءا من كلمة.

وفي النقد الحديث، يعرفها إبراهيم أنيس بقوله: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة. وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 151.

(2) المصدر نفسه، ج1، ص 151.

(3) عبد الرؤوف محمد عوني، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، 1977، ص 6.

الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن".<sup>(1)</sup>

والى جانب ما يتضمنه هذا النص من تعريف القافية، فإنه يشير إلى قيمتها الجمالية، لما تنطوي عليه من انتظام وتناسب. كما يؤكد على أهميتها وعضويتها في تشكيل موسيقى الشعر.

هذه الأهمية التي كان القدماء - من قبل - على وعي تام بها. فابن طباطبا جعل القافية قاعدة الوزن، وعليها يتم بناء البيت.<sup>(2)</sup> وعدّها حازم علامة الاقتدار، ومحك الشاعرية. فهي عنده : " مظنة اشتها الإحسان أو الإساءة ".<sup>(3)</sup> وهي عماد الشعر وأساسه الذي يحفظ له بناءه واستقامته، إنها : " حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده ".<sup>(4)</sup>

أما مصدر هذه الأهمية، فيكمن فيما تحقّقه القافية للشعر من قيمة موسيقية ومعنوية، يكتمل بها بناء البيت دلاليا، لارتباطها بمضمونه. وموسيقيا، لما توفره من كثافة إيقاعية تسند إيقاع الوزن ككل.

هذا فضلا عن أنها تمثل قاعدة لضبط الإيقاع باعتبارها أصواتا متساوية تتكرر في إيقاع الأبيات، في شكل اللازمة الإيقاعية.

وهي بهذه الصفة، تشكل رابطا أساسيا بين أبيات القصيدة، وتوفر لها وحدتها الموسيقية.

ومن هنا، يمكن الحديث عن القيمة الجمالية أو التأثيرية للقافية بوصفها شكلا إيقاعيا تتجسد فيه خاصية التناسب والانسجام. وهي خاصية تجعل منها عنصر تطريب، يهزّ النفس، ويثير فيها قدرا من التعجيب واللذة.

يقول حازم: " ولجري الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس يحفظ المتكلم لنظام كلامه ومقابلته بضروب هيئاته ضروب هيئات المعاني اللائقة بها، ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفس في ذلك تعجيب ".<sup>(5)</sup>

(1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط7، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة 1997، ص 246.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 31.

(3) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 271.

(4) المصدر نفسه، ص 271.

(5) المصدر نفسه، ص 124.



ونظرا لأهمية القافية وخطورتها - إن صح التعبير - في بناء القصيدة، فإنها قد حظيت بعناية فائقة لدى النقاد. حيث راحوا يقننون لها، ويضعون لها المقاييس والشروط، وما أكثر من استوقفهم هذا الموضوع. فنحن نلتقي -مثلا- مع الجاحظ، وابن طباطبا، وقدامة، وحازم، ومن سواهم ممن كان لهم اشتغال بضبط هذه القواعد.

فالجاحظ، ينقل في كتابه "البيان والتبيين" نصاً عن بشر بن المعتمر، يحذر فيه من القافية القلقة المنفّرة، التي يتعسف الشاعر في إيرادها وإحلالها في غير محلها. حيث يقول: "والقافية لم تحل في مركزها وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها، نافرة في موضعها، فلا تكرها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها".<sup>(1)</sup>

كما أشار ابن طباطبا إلى ضرورة تجنب هذا الاستكراه، ذلك بأن تكون القافية موافقة للمعنى<sup>(2)</sup>. ويحكم أن القافية هي آخر ما يستقر في سمع المتلقي مع نهاية كل بيت، فقد ألح قدامة على أن تكون: "عنبة الحرف سلسلة المخرج".<sup>(3)</sup>

وقد أكد حازم على شرط التناسب مع الغرض، وكذا مع الوزن على السواء. ثم نبه إلى ضرورة انئلاف القافية مع البيت، فتكون دلالتها متعلقة بما تقدم على أن يراعى في تحقيق هذا الانئلاف بناء البيت على القافية، وليس العكس، وإن حدث أن بنيت القافية على البيت أوقع الشاعر حاله في مازق وضيق على نفسه.<sup>(4)</sup>

ومن علامات هذا الوعي بأهمية القافية أيضاً، أن نقاد العرب اجتهدوا في رصد عيوبها، سواء من جهة الخلل الذي يلحق حروفها، أو من جهة حركاتها<sup>(5)</sup>. لأن في هذا ما يحدث اضطراباً في موسيقى القصيدة.

كما أنهم جعلوا للقافية أنواعاً ومصطلحات عديدة، واقترحوا لها ترتيباً حسب قيمتها

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 138.

(2) ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 43.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 86.

(4) ينظر: القرطاجي حازم، منهاج البلغاء، ص 271 إلى 281.

(5) ينظر:

- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 181-182.

- ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 164 وما بعدها.

- عبد الدائم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 179 إلى 191.

الموسيقية. كما نظروا في نوعية رويها وحركته، وخصائصه الصوتية، على النحو الذي نجده عند إبراهيم أنيس، في كتابه موسيقى الشعر.

وهو ما سيتضح أكثر من خلال دراسة عنصر القافية في النص المولدي، ومحاولة الوقوف على قيمتها الدلالية والموسيقية. وإلى أي مدى نجح شعراء المولديات في استدعاء القافية المناسبة، واستثمار هذا العنصر الأصيل بما يوفّر الأثر الجمالي، ويتناغم مع طبيعة التجربة؟

بداية أشير إلى أن الدراسة ستستعين - كما سبق مع الوزن - بالإحصاء، سعياً إلى رصد الظاهرة أولاً، ثم محاولة تفسيرها انطلاقاً مما يتوفر من معطيات. على أن هذا سيتم من خلال البحث في:

- نسبة تواتر القوافي المطلقة، والمقيدة.

- القافية من حيث نوع المجرى.

- نسبة تواتر القوافي المردوفة وغير المردوفة.

- نوع الردف ونسبة شيوعه.

- نسبة تواتر حروف الروي.

- الروي من حيث الجهر والهمس.

أما عن القافية، من حيث الإطلاق والتقييد، فالأمر متعلق بحركة حرف الروي، فتكون مقيدة، إذا كان ساكناً، ومطلقة إذا جاء متحركاً. والنوع الأول، نادراً ما يطلبه الشعراء. أما الثاني فشائع، كثير الحضور، لما يحتويه من خصائص صوتية لا تتحقق في المقيد، لعل من أهمها، ما توفره المتحركات - قصيرة أو طويلة - من صفة الاسترسال، وقوة الإيقاع.

وقد أقر هذا كثير من الدارسين، يأتي في مقدمتهم إبراهيم أنيس، الذي فضّل القافية المطلقة في جميع أحوالها أو صورها عن المقيدة في مختلف صفاتها. <sup>(1)</sup> معللاً لذلك بما يترتب عن كليهما من قيمة صوتية.

ويتفحص مجموع القصائد المولدية، - التي هي مجال هذه الدراسة - تبين أن القوافي المقيدة لا تشارك إلا بنسبة ضئيلة جداً، لا تتعدى العُشر بعدد سبع قصائد (07) من مجموع خمس وسبعين (75) قصيدة، أي بنسبة (9.33 %). في مقابل حضور المطلقة بنسبة عالية، هي تحديداً (90.66 %)، وهو ما يعادل مجموع ثمانية وستين (68) قصيدة.

(1) ينظر: أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 269.

فإذا ربطنا هذه النسب بما كان مع الشعر الجاهلي، وجدنا أن هناك توافقاً، يصل إلى حد التطابق؛ إذ بلغت نسبة القوافي المقيدة -حسب إبراهيم أنيس- (10 %)،

وهو ما يبيح لنا الحكم، بأن القصيدة المولدية، كانت وفيه للقصيدة العربية القديمة من هذه الناحية.

كما نسجل ملامحاً إيجابية للنص المولدي، من جهة الحضور الطافي للقوافي المطلقة، بما تمتاز به من خصائص صوتية موسيقية هامة.

أما حينما ننظر في "المجرى" - الروي المتحرك - فإننا نجد نسبة تواتر الروي المكسور، تفوق المضموم والمفتوح، وهو ما يبينه جدول وصف حركة الروي، انطلاقاً من مجموع القصائد ذات القافية المطلقة، وهو : ثمان وستون (68) قصيدة.

جدول رقم (1): نوع المجرى، ونسبة تواتره.

نوع المجرى	عدد القصائد	النسبة
المكسور	29 قصيدة	42.64 %
المفتوح	20 قصيدة	29.41 %
المضموم	19 قصيدة	27.94 %

فالملاحظ، هو تفوق المجرى المكسور بنسبة عالية، مع تقارب شديد بين المجرى المفتوح والمضموم. والمعروف عند علماء الأصوات، أنهم يؤلفون بين الضمة والكسرة، ويقرّون لهما قرابة، مصدرها، طريقة تشكّلهما؛ فكلاهما، صوت ضيق. <sup>(1)</sup> ولشدة ما بينهما من الشبه والقرابة الصوتية، أبيع لكل منهما أن تنوب عن الأخرى، إن كانت في غير الروي، دون أن يحس المتلقي بفجوة التناوب.

وعليه، فمن منطلق هذه التسوية والشبه، يمكن الجمع بينهما، فتكون نسبة تواترهما مجتمعين: (70.58 %).

وإذا نظرنا إلى القيمة الصوتية للحركات القصيرة باعتبارها أصوات لين، وجدناها أكثر وضوحاً في السمع من الصوامت أو السواكن. لكنها -بدورها- تختلف فيما بينها في درجة هذه القيمة، إذ إن الفتحة -وهي صوت لين متسع- أوضح في السمع من الضمة والكسر. وهو ما يجعلنا

(1) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ط5، دار الطباعة الحديثة، مصر 1979، ص 27.



نتوقع نسبة حضور عالية للمجرى المفتوح. ومع ذلك فإن نسبة تواتره هي (29.41 %) لم تتعد الثلث (1/3). وقد تفوق عليه المجرى المكسور منفرداً. فِيمَ يفسر إقبال شعراء المولديات على المجرين؛ المكسور والمضموم، اللذين شكلا معاً نسبة الثلثين (2/3).

إن صفة الضيق في الصوت، التي تختص بها الحركتان (الكسرة، والضمّة)، والتي من شأنها أن تجعل منها أصواتاً تميل إلى الحدة، بحيث تستثير السمع بشدتها، قد يكون مبرراً وتفسيراً لسر إقبال الشعراء على هذين المجرين، حرصاً منهم على إنهاء مقاطع البيت بمقطع متميز صوتياً، أو موسيقياً.

أما عن نوعية القافية المستخدمة في المولديات باعتبار الردف فقد بينت نتائج الإحصاء تقارب نسبة تواتر القوافي المردوفة وغير المردوفة، وهي على الترتيب : ثمان وثلاثون (38) قصيدة، بنسبة

(50.66 %). في مقابل سبع وثلاثين (37) قصيدة، بنسبة (49.33 %). وهذا يعني تفوق القوافي متوسطة الكثافة من حيث القيمة الصوتية، ولو بفارق قصيدة واحدة. أمام القوافي البسيطة الكثافة، أي غير المردوفة. وهذا النوع من القوافي، يصنف على أنه يمثل أعلى مراتب الكمال الموسيقي، انطلاقاً من الترتيب الذي اقترحه إبراهيم أنيس.<sup>(1)</sup>

وإذا كانت القوافي المردوفة، تمتاز بقوة الإيقاع، والوضوح في السمع على اعتبار أن الردف هو أحد حروف اللين (الألف، الواو، الياء)، فإن درجة القوة والوضوح، تختلف حسب نوع الردف. وهذا ما يستدعي إحصاء نسب تواتر كل نوع، انطلاقاً من مجموع القوافي المردوفة (38 قصيدة). وهو ما يبينه الجدول الآتي:

جدول رقم (2): تواتر أنواع الردف.

نوع الردف	عدد القصائد	نسبة التواتر
الألف	24 قصيدة	63.15%
الياء	10 قصائد	26.31%
الواو	04 قصائد	10.52%

(1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 269.

إذ نسجل نسبة عالية لألف الرفع، التي تقارب الثلثين (63.15 %)، في مقابل انخفاض واضح في نسبة تواتر رديف : (الياء، والواو). بل إنهما مجتمعين يشكلان نسبة (36.83 %)، أي بما هو في حدود الثلث.

وإذا كانت الدراسة الصوتية، قد توصلت إلى أن أصوات اللين تختلف بحسب زمن النطق بها، وإن الألف هي أطول هذه الأصوات<sup>(1)</sup>، وأكثرها وضوحاً في السمع -وبالتالي- تفضل كلا من (الياء، الواو) من حيث القيمة الصوتية، فإن هذا يعني أن القوافي المردوفة في الشعر الموئدي تتمتع بخاصية الوضوح السمعي.

أما عن نوع الأصوات اللغوية ونسبة شيوعها في قوافي الشعر الموئدي، أي تلك التي كانت روية للقائد، فقد أحصينا منها ستة عشر صوتاً توزع على مجموع (75) قصيدة وفق ما يوضحه الجدول الآتي:

جدول رقم (3): نوع حروف القافية (الروي) ونسبة الشيوع.

نوع حرف الروي	عدد القصائد	النسبة المئوية
الميم	15 قصيدة	20%
الياء	10 قصيدة	13.33%
اللام	10 قصيدة	13.33%
الدال	07 قصيدة	9.33%
الراء	07 قصيدة	9.33%
النون	06 قصيدة	8%
الحاء	05 قصيدة	6.66%
العين	03 قصيدة	4%

(1) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 154.

نوع حرف الروي	عدد القصائد	النسبة المئوية
التاء	02 قصيدة	%02.66
السين	02 قصيدة	%02.66
الهاء	02 قصيدة	%02.66
الياء	02 قصيدة	%02.66
الجيم	01 قصيدة	%01.33
الهمزة	01 قصيدة	%01.33
الفاء	01 قصيدة	%01.33
القاف	01 قصيدة	%01.33

بداية، أرى من الأهمية أن أشير إلى أن هناك حروفا تميزت بصفات صوتية خاصة؛ أعني بذلك علو قيمتها الصوتية ووضوحها السمعي. كما هو الشأن -مثلا- مع الصوائت الأربعة: (اللام، الميم، النون، والراء) التي عدت عند علماء اللغة وعلماء الأصوات أشباها لأصوات اللين كما عرفت "بأشباه الحركات"، أو "الحروف المائعة" أو "البينية"<sup>(1)</sup>، لما وجدوا فيها من شبه وتقارب - من الناحيتين: النطقية، والسمعية- مع الصوائت أو حروف اللين، والتي تتحقق معها، أقصى درجات الوضوح السمعي. بل إنها، "تحتل القمم في بعض الأحيان، مثلها مثل أصوات اللين".<sup>(2)</sup>

وقد علل كمال بشر لمشاركة هذه الحروف الأربعة لحروف اللين في القيمة الصوتية، بثلاثة معطيات، أو بالأحرى، نقاط التقاء، هي:<sup>(3)</sup>

- الاشتراك في الخاصية النطقية، ممثلة في حرية مرور الهواء دون مانع، وإن اختلف موضع خروجه.

- الاشتراك في صفة الجهر.

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 24.

- و- بشر كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 200، ص 357.

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 160.

(3) بشر كمال، علم الأصوات، ص 358.



- الاشتراك في خاصية الوضوح السمعي.

وبالإضافة إلى هذه الأصوات (البينية)، فإن لنا أن نلاحظ، بأن هذه المجموعة، مع حروف أخرى، هي "الباء، الدال، السين، العين" تشكل مجموعة الحروف كثيرة الشيوخ في الروي.<sup>(1)</sup> فإذا عدنا إلى الجدول، وجدنا أن أعلى النسب، قد حازتها الحروف ذات القيمة الصوتية العالية، وهي على الترتيب: الميم (20 %)، الباء (13.33 %)، اللام (13.33 %)، الدال (9.33 %)، الراء (9.33 %)، النون (8 %). وكلها يندرج ضمن فئة الحروف كثيرة الشيوخ في القافية، نوزعت على عدد خمس وخمسين (55) قصيدة، من أصل خمس وسبعين (75) قصيدة، أي نسبة (73.33 %) وهو ما يفوق الثلثين. أما الباقي - وهو ما يقارب الثلث - فموزع على عشرة أحرف، وهي على الترتيب: الحاء، العين، التاء، السين، الهاء، الياء، الجيم، الهمزة، الفاء، والقاف.

وهذا يعني أن القافية في النص المولدي، تمتاز بالقيمة الصوتية العالية. ففي هذه الأصوات ذات النسب المرتفعة في النص المولدي - كما يعلق كمال بشر: " دليل امتيازها بقوة الأسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد".<sup>(2)</sup>

ونضيف إلى هذا الأساس، أننا إذا استثنينا "الدال" من هذه الأصوات التي شكلت النسبة الغالبة، سنجد أنها تصنف عند علماء اللغة والأصوات تصنيفاً آخر، يكشف عن قيمتها البلاغية، ويعرف بحروف "الذلاقة" - فمن مميزات - كما يذكر إبراهيم أنيس: "القدرة على الإنطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعث، فذلاقة اللسان كما نعلم جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام".<sup>(3)</sup> هذا بالإضافة إلى ما تتميز به من قيمة موسيقية باعتبارها جميعاً مجهورة، وأن أربعة أصوات منها أشباه حركات.

وإذا عاودنا التأمل في الجدول، تبين لنا أن الحروف البينية (اللام، الميم، النون، الراء)، التي تمثل - كما سبق - قمماً صوتية، تتوزع لوحدها على ما يزيد من نصف العدد الإجمالي للقصائد المولدية، وتحديدًا (38 قصيدة)؛ أي بنسبة حضور، قدرها (50.66 %). وهو ما يعزز الحكم بالقيمة الموسيقية العالية لقوافي الشعر المولدي.

ولنا أن نضيف اعتباراً ثالثاً يدعم هذا الحكم، وذلك بالنظر إلى روي القافية من حيث الجهد

(1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 248.

(2) بشر كمال، علم الأصوات، ص 359.

(3) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 109.

أما الأصوات المجهورة<sup>(1)</sup> التي كانت رويًا لهذه القصائد، فعددها تسعة، هي: (الميم، الباء، اللام، الدال، الراء، النون، العين، الياء، الجيم) وتتمتع بنسبة حضور عالية، بلغت (81.33 %)، توزعت على واحد وستين (61) قصيدة.

وفي مقابلها المهموسة بسبعة حروف، هي: (الحاء، التاء، السين، الهاء، الهمزة، الفاء، القاف)، موزعة على أربع عشرة (14) قصيدة بنسبة (18.66 %).

فإذا نظرنا في القيمة الصوتية لكل منهما، وجدنا أن المجهور يفضل بكثير، الصوت المهموس. وهذا ما أكدته إبراهيم أنيس، واصفا المجهور: "بأنه صوت متمكن مشبع فيه وضوح وفيه قوة... فالمجهور أوضح في السمع من نظيره المهموس، لا نزاع في هذا".<sup>(2)</sup> وهذا يعني أن الحضور الطاعني للأصوات المجهورة في روي القصائد المولدية، يعد دعامة أخرى للحكم بالجودة للقافية من حيث القيمة الموسيقية.

غير أنه ينبغي ألا نعتد كثيرا بهذه الدعامة الأخيرة، وأن نضع في الاعتبار أن غلبة الأصوات المجهورة، هي في الواقع ميزة الكلام عموما. وقد أكد إبراهيم أنيس: "أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد عن الخمس وعشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة".<sup>(3)</sup>

والحقيقة أننا لو انطلقنا من الأرقام المحصل عليها في الشعر المولدي، فإننا سنجد فيها ما يستجيب لهذا الحكم وبعضه؛ إذ بلغت نسبة الأصوات المهموسة ما يقارب الخمس، ب (18.66 %)، في حين استأثرت المجهورة بأربعة أخماس.

ومما تقدم، يتضح أن شعراء المولديات، قد وفقوا إلى حد كبير في تشكيل قوافيهم بالكيفية التي تضي على موسيقى القصيدة قيمة جمالية لها تأثيرها في المتلقي. فقد أولوها عناية واضحة باعتبارها تنويعا لنظام موسيقى داخل البيت، ومحطة أخيرة تعلن عن خاتمة البيت الشعري. ومن علامات هذه العناية أنهم حرصوا على أن تكون ذات قيمة صوتية عالية، وأن تحمل صفة الوضوح السمعي. واجتهدوا في توفير ما يحقق هذه القيمة، على النحو الذي تقدم؛ كاعتماد القوافي المطلقة،

(1) عن الأصوات المجهورة والمهموسة ينظر: بشر كمال، علم الأصوات، ص 174.

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 124.

(3) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 32.

والمردوفة، وتغليب الف الردف عن الواو والياء، والذي يأتي في مقدمة أصوات اللين من حيث أهميته الصوتية الموسيقية. ثم في إثارة الروي المجهور الذي يحقق للقافية كثافة إيقاعية ملحوظة.

على أنه ينبغي أن نشير بأن القافية في النص المولدي لم تسلم من بعض تلك العيوب التي حذر منها النقاد، لما يترتب عنها من اضطراب موسيقي، خاصة وأن القافية، من حيث موقعها، وتشكيلها، وتردها المنتظم، تشكل عنصرا هاما وحساسا، بحيث ثَمَنَ المتلقي من اكتشاف أي خلل يطرأ عليها. وتسهل على السمع تحسس وإدراك أي نشاز يقع في موسيقاها.

وبمعايينة القصائد المولدية، تبين أن أكثر هذه العيوب حضورا، ما يعرف "بالإيطاء"، ومعناه: "أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد... وكلما تباعد الإيطاء كان أخف، وكذلك إن خرج الشاعر من مدح إلى ذم، ومن نسيب إلى أحدها".<sup>(1)</sup> وعلى هذا، فإن الإيطاء إذا ورد في بيتين متتاليين، أو بفواصل أبيات قليلة، فهو أشده. وإن تباعد بالكيفية التي يكرر فيها الشاعر لفظ القافية، بعد أن يتحول إلى موضوع آخر في القصيدة، فذلك أهون وأخف. بل إن هناك من أجاز إعادة الكلمة بلفظها ومعناها، بعد سبعة أبيات، من غير أن تشكل عيبا<sup>(2)</sup>.

فمن أمثلة النوع الأول، في بيتين متتاليين، قول ابن الأحمر:<sup>(3)</sup>

إِذَا سَلَدَ الْحُجَابِ مِنْ سُؤْدَدِ السَّنَا      فَسُؤْدَدُ قَدْ طَالَ، وَهُوَ حَسِيبُهَا  
وَإِنْ قَدْ تَعَدَّتْ أَنْفُسٌ عَنْ مَدِيحِهِ      قَرَبُ الْبَرَآيَا فِي التَّعْدِي حَسِيبُهَا

ومن هذه الظاهرة ما كان الفصل بين الإيطاء. بيت واحد كما في قول الثغري التلمساني:<sup>(4)</sup>

أَوْ لِلَيْلِي مَا أَمَرُ سُهَادَهُ      عِنْدِي وَمَا أَحْلَى جَنَى أَحْلَامِ  
وَلَعَهْدِ أَيَّامِ الشَّبِيبةِ وَالصَّبَا      مَا كَانَ أَحْسَنَهُنَّ مِنْ أَيَّامِ  
مَرَّتْ سِرَاعًا ثُمَّ أَبْقَتْ حُرْقَةً      فَكَأَنَّهَا حُلْمٌ مِنَ الْأَحْلَامِ

ومنه ما كان الفصل بيتين، مثل قول أحمد بن عبد المنان:<sup>(5)</sup>

أَيَقْظَتْهَا بِهَذَاكَ يَا صُبْحَ الْهُدَى      مِنْ رَقْدَةٍ لَعِبَتْ بِهَا أَحْلَامُهَا

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 169.

(2) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 185.

(3) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان، ص 386.

(4) ابن خلدون محيى، بغية الرواد، ج 2، ص 210.

(5) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمى وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.



ثم يقول بعد بيتين:

عَمِيَتْ بِهَا الْأَبْصَارُ عَنْ إِدْرَاكِهَا      سُبُلَ الرُّشَادِ وَظَلَّلَتْ أَحْلَامُهَا

وينبغي أن نعلم أن الإيطاء، لم يتوقف عند حدود تكرار الكلمة مرتين فقط في قافية القصيدة، بل إن هناك تكراراً يربو عن ذلك، بالقدر الذي جعله مستقبلاً لافتاً للانتباه. وهو ما اصطلح عليه قدامة<sup>(1)</sup> بالأسمج<sup>(2)</sup>. وسأكتفي بالتمثيل على هذه الظاهرة بذكر لفظ القافية، وعدد مرات التردد داخل القصيدة. فمن هذه الأمثلة. ما ورد في قصيدة يحيى ابن خلدون "النونية"<sup>(2)</sup> حيث كرر كلمة "يُيِّنُ" في القافية تسع مرات. كما كرر أبو حمو موسى الزباني كلمة "الوهج" ثلاث مرات في "جيميته"<sup>(3)</sup>. وكرر عبد العزيز ابن أبي سلطان في مولديته "القافية"<sup>(4)</sup> كلمة "المنطق" ثلاث مرات، وكذا كلمة "يتعلق".

ويبدو الإيطاء الأسمج أهون وأخف عند سائر شعراء المولديات إذ ما قورنوا بالشاعر ابن الخلوف القسنطيني، الذي تشكل مولدياته استثناءً، بحيث تشيع فيها هذه الظاهرة شيوعاً يخرج إلى حد الإسراف. إلى درجة أن تكاد تكون قافية القصيدة كلها واقعة في أسر الإيطاء. وقد اتخذت من "ميميته"<sup>(5)</sup> نموذجاً أثبت من خلاله هذه الملاحظة، وليس هذا على سبيل الانتقاء. حيث تتبعت هذه المطولة بيتاً بيتاً، راصداً لمفردات الإيطاء، فوجدت أن هذه القصيدة المطولة، التي بلغ عدد أبياتها أربع مائة وعشرين بيتاً قد احتوت من القوافي المكررة ما وقع في ثلاث مائة وأربعة وثلاثين بيتاً ؛ أي بنسبة (79.52 %)، في مقابل الأبيات التي سلمت من الإيطاء والتي لم تتعد ستة وثمانين بيتاً، بنسبة (20.47 %).

ولولا خشية الإطالة لأثبت هذه الكلمات. مع العلم أن كثيراً من هذا الإيطاء كان من النوع الأسمج. ومن أمثلته: تردد كلمة "العظماء" سبع مرات، و"الظلام" ست مرات. وهي أمثلة عديدة لا يتسع المقام لذكرها جميعاً.

ولا شك أن وقوع الإيطاء بهذه النسبة العالية جداً، يشكل منه ظاهرة سلبية على القصيدة. سواء من حيث النمطية المعنوية - إن صح التعبير- أو على مستوى ما تنتجه من رقابة

(1) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 182.

(2) ابن خلدون يحيى ، بغية الرواد، ج2، ص215 إلى 218.

(3) المصدر نفسه، ج2، ص 152-153.

(4) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 115 إلى 118.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 35 إلى 66.

موسيقية. ثم إنها تكشف - من ناحية الشاعر - عن عجز لغوي، وفقر في مرجعيته اللغوية.

ومن عيوب القافية الأقل شيوعاً في الشعر المولدي:

الإصراف: ويتعلق بحركة المجرى، وهو: "الجمع بين حركتين مختلفتين متباعدتين، كالفتحة والضمة، والفتحة والكسرة"<sup>(1)</sup> ومن أمثلة ما ورد في "رائية" الثغري التلمساني حيث يقول: <sup>(2)</sup>

تَأْلَأُ نُورًا يَفْضَحُ الشَّمْسُ فِي الضُّحَى  
فَلَيْسَ لَهُ ظِلٌّ لَدَى الشَّمْسِ يَسْتَقِرُّ

وهي مفتوحة المجرى، فاضطر إلى نصب المضارع، والأصل هنا هو الرفع.

ومنه ما جاء في "ميمية" ابن الخلوف، وهي مكسورة المجرى، لكنه أورد الروي مفتوحاً في بعض المواضع. كما في قوله مثلاً: <sup>(3)</sup>

وَسَبَّحْتَ فِي رَاحَتَيْكَ الْحَصَى  
وَفِي يَدَيْكَ الْجَدْلُ أَضْحَى حُسام

وقوله:

أَبَانَ عَمًا يَأْتِي أَوْ مَا مَضَى  
وَيَبْنِي الْحِلَّ لَنَا وَالْحَرَامَ

الإقواء، ويتعلق باختلاف حركة المجرى بين الضم والكسر <sup>(4)</sup>. ومنه ما جاء في "ميمية" أبي حمو: <sup>(5)</sup>

سَرَرْتُ الْإِبِلَ لَمَّا ارْتَحَلُوا  
قَلْبِي حَمَلُوا فِي رُكْبِهِمْ  
زَارُوا الْهَادِي بِهِوًى بَاد  
وَحَدَّ الْحَادِي عَزَمًا بِهِمْ  
طَافُوا بِالْبَيْتِ وَقَدْ وَقَفُوا  
وَدَعَوْا إِذْ ذَاكَ لِرِيهِمْ  
غَفَرْتُ بِالْبَيْتِ ذُنُوبَهُمْ  
عِنْدَ الْإِقْرَارِ بِذَنْبِهِمْ

فالقصيد مكسورة المجرى، غير أنه أورد هذه الأبيات مرفوعة المجرى، وهو موضع الإقواء.

ومن الإقواء، قول ابن الخلوف من هذه القصيدة الأخيرة، وهي مكسورة المجرى: <sup>(6)</sup>

وَفِيهِ حَاكَتْ عَنْكَ بُوتٌ، كَمَا  
أَظْلَمَ السُّوْحُ، وَبَاضَ الْحَمَامُ

(1) عبد الدائم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 184.

(2) التسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 212.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ط 2004، ص 208-209.

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 181.

(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 43.

(6) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 208-209.

وقوله:

وَرَأَوْتُكَ السُّمَّ عَنْ نَفْسِهَا      فَلَمْ تَرِمِ عَنْ عَيْنِهَا مَا يُرَامُ

الإجازة: وتعني اختلاف حرف الروي ، وقد عبر عنه الفراء فيما نقله ابن رشيق، بقوله: " أن تكون القافية طاءً، والأخرى دالاً" (1)

ويفيد صابر عبد الدايم أن هناك شبهة بين "الإكفاء" و"الإجازة"، فالأول، تجانس الروي في المخرج، لا في اللفظ. أما الثاني، فهو الجمع بين رويين مختلفين في المخرج. (2)

وعلى كل، فإن هذه الظاهرة نادرة الوجود في الشعر المولدي، ولم أعثر إلا على حالة واحدة مع الشاعر الثغري التلمساني، وثمان حالات في ديوان ابن الخلوف كاملاً. وجميعها، تصنف ضمن "الإجازة".

أما عن الثغري، ففي قوله ضمن مولديته "الرائية": (3)

أَعَادَ الْأَعَادِي فِرْقَتَيْنِ بِحِكْمَةٍ      فَمِنْ فِرْقَةٍ قَتَلَى، وَمِنْ فِرْقَةٍ صَرَعَى

حيث خالف روي القصيدة، وهو "الراء"، واستبدله في هذا البيت بحرف "العين".

أما لدى ابن الخلوف، فمنه قوله من "لاميته" مقضياً "بالدال": (4)

أَأْتَتْ بَاقِيَّ الْمِيثَاقِ أَمْ تُقَضَّتْ      عُهُودُنَا وَأُمَحَّتْ تَلْكَ الْعُهُودُ

وقضى في "الرائية" بالعين، قائلًا: (5)

وَفَضْضَ نَغْمَ الزُّهْرِ فَافْتَرَّ ضَاحِكًا      وَذَهَبَ خَدُّ الْوَرْدِ فَاحْمَرُّ وَاصْفَرُّ وَبَرَقَ

ويكل تأكيد أن لهذه الظاهرة أثرها في إحداث نشاز واضح في موسيقى القافية، يلفت الانتباه بدرجة كبيرة. على أن هذا العيب -كما أسلفت- نادر الوجود.

واضيف إلى ما تقدم من عيوب القافية، "التضمين"، و"سناد التوجيه". ولا يوجد منهما إلا حالات قليلة، وفي شعر ابن الخلوف -فقط-. أما التضمين فهو: " أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 166-167.

(2) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 181.

(3) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 217.

(4) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 136.

(5) المصدر نفسه، ص 298.



بعدها " (1) وقد ورد مرة واحدة في قصيدتين لابن الخلوف: "الميمية" (2) و"التائية" (3) فمن هذه الأخيرة، قوله:

وَكَيْفَ لَا أَرْجِي الْفَوْزَ الْعَظِيمَ وَلِي  
تُرَايَ لِعَيْنِي فِي الْمَنَامِ عَلَى  
فِي مَدْحِهِ سُرّاً خَلَاصِ الْمَحَبَّاتِ وَقَدْ  
أَتَمَّ أَوْصَافَ حَالَاتِ الْكَمَلَاتِ

حيث علق البيت الأول بالثاني، وجعله مفتقرا لما بعده، فأخلّ بوحدة البيت واستقلاليته من جهة، ثم وقع في عيبين: الإجازة، في كلمة "وقد"، حيث خالف روي القصيدة. بالإضافة إلى عيب التضمنين.

وأما سناد التوجيه، فهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد (4)، ولم يرد إلا في قصيدة واحدة لابن الخلوف، وهي "الميمية" (5) المقيدة.

والملاحظ -مما تقدم- أن أكثر عيوب القافية حضوراً في النص المولدي، هو عيب "الإيطاء". وإن كان لا بد من التمييز هنا بين، شيوعه الكثيف في شعر ابن الخلوف. ووجوده المحدود لدى سائر شعراء المولديات.

أما باقي عيوب القافية الأخرى، فإنها قليلة وليست - في تقديري - بالمستوى الذي يرقى إلى تشكيل ظاهرة ننسبها لهذا الشعر.

وربما التمسنا عنراً لهؤلاء الشعراء فيما وقعوا فيه من عيوب القافية بالنظر إلى طبيعة القصيدة المولدية التي تمتاز بالطول المفرط - أحياناً - لا سيما عند الشاعر ابن الخلوف، الذي جاوزت عنده الأربعمائة بيتاً. فمن شأن هذه الصفة أن توقع في مثل هذه العيوب. وربما وجدنا في موقف إبراهيم أنيس من هذه القضية (الطول، والقافية) ما يبرر هذا العنر إذ يقول: "ولا شك أن التزام قافية واحدة قد حدد من طول القصائد، فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين من الأبيات، حتى تكون القافية قد أجهلته، والزمته طريقاً من التكلف والتعسف" (6).

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 171.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ط 2004، ص 113.

(3) المصدر نفسه، ص 453.

(4) ينظر: - أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 268.

- عبد الدائم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 191.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ط 2004، ص 517 إلى 521.

(6) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 299.

## 2- الموسيقى الداخلية

إذا كانت الموسيقى الخارجية بمكوناتها : الوزن، والقافية، تشكل القالب والإطار الذي يحتوي مادة الشعر ومعناه، فإنها -بالتالي- لا يمكن أن تكتسب صفتها ودلالاتها إلا من مادة هذا الشعر، التي تؤديها، وتعبّر عنها مفردات اللغة، بمعنى أن الموسيقى الخارجية تستمد دلالتها وروحها من لغة الشعر، بما تنطوي عليه من خصائص صوتية دلالية. وبما تخضع له من طرق التشكيل من قِبَل الشاعر، بالكيفية التي تجعلها تنسجم والسياق الشعوري والمعنوي. أو بالأحرى ما يوافق طبيعة التجربة؛ بحيث يحرص الشاعر على خلق إيقاعات معينة داخل البيت أو القصيدة، تتناغم مع المعنى، وتشارك في تقويته وتعميقه. وهذا ما اصطلح عليه باسم: الموسيقى الداخلية، التي يملك الشاعر أن يكيّفها كيفما يشاء لخدمة المعنى. وبواسطتها أيضا يستطيع أن يطوع الوزن، ويضفي عليه نوعا من الخصوصية، تجعله أكثر علوقا واتصالا بالموضوع. وتمنحه شيئا من التمايز بين قصيدة وأخرى، بل داخل القصيدة الواحدة ذات الموضوعات المتعددة. وذلك بما يدخل عليه من إمكانيات التعديل، لا سيما عن طريق ما يعرف برخصة الزحافات و العلل. فالأوزان -على حدّ تعبير إبراهيم عبد الرحمن- " ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألوانا متنوعة من الأنغام".<sup>(1)</sup>

كما أن في وسع الشاعر أن يستخدم إمكانات ووسائل أخرى عديدة، يشكل من خلالها موسيقاه الداخلية، بالكيفية التي تجعلها أكثر تناغما مع العاطفة والمعنى. وذلك على مستويات متنوعة، منها : الحركة، والحرف، والكلمة، فله أن يعتمد الحركات القصيرة في مواضع، وأن يؤثّر الطويلة في مواقف معينة. كما يمكنه التركيز على حروف بعينها دون أخرى، أو كلمة، أو عبارة. هذا بالإضافة إلى الاستعانة بالأنواع البديعية، وما توفره من قيمة موسيقية ومعنوية. وللشاعر أيضا إجازة التقديم والتأخير، فإن أي تغيير على مستوى الإيقاع يتبعه تغير في الدلالة، أو المعنى.

والشاعر في طريقة تشكيله للموسيقى الداخلية، لا شك يصدر عن صوته الداخلي، وأجوائه النفسية، وبالتالي، فهي صدى للتجربة، وتلك الدفقة الشعورية الصادرة من أعماق الذات المبدعة. أما الموسيقى الخارجية، فإطار عام يشترك فيه كل الشعراء. ولأجل هذا، يمكن الزعم بأن الموسيقى الداخلية هي روح الإطار الموسيقي الخارجي. وهي التي تمنحه الملامح والصفات التي تجعله يتسق وطبيعة الموضوع، وحركة النفس. والشاعر الحاذق، من ينجح في كيفية خلق التوافق والانسجام بين

(1) عبد الرحمن إبراهيم، مقال بعنوان: من أصول الشعر العربي القديم، الأعراض و الموسيقى - دراسة نصية، مجلة فصول، نوالنا الشعري، المجلد 4، العدد 2، يناير، فبراير، مارس، 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 33.

ركني البنية الموسيقية الأساسيين داخل عمله الشعري. ويقودنا هذا، إلى دراسة عنصر التلوين الإيقاعي. فإلى أي مدى استثمر شعراء المولديات عنصر الموسيقى الداخلية، بمكوناته ووسائله المتعددة في تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة؟ وما مستوى نجاحهم في تسخير هذه الأداة، بما يستجيب للفكرة والموقف النفسي؟ وما أهم هذه المكونات التي استعانوا بها في أدائهم الفني والمعنوي؟<sup>9</sup>

إن الإجابة عن هذه الأسئلة، تقتضي دراسة الموسيقى الداخلية، انطلاقاً من ثلاثة مستويات، هي:

- التشكيل بالزحافات والعلل.
- الصوت اللغوي والتشكيل الموسيقي، (الصوائت والصوامت).
- الكلمة والتشكيل الموسيقي.

#### أ- التشكيل بالزحافات والعلل

يراد بالزحافات والعلل، تلك التغييرات التي تلحق تفعيلات الوزن بالحذف أو الزيادة، فتُنتجُ تشكيلاً موسيقياً جديداً، ينحرف بدرجة ما عن الإيقاع المثالي الذي يحققه الوزن في صورته النظرية المكتملة. فهي تقنية يستطيع الشاعر من خلالها أن يحرر شعره -نسبياً- من رقابة الوزن، الناتجة من ذلك التناسب الصارم الذي تحققه الحركات والسكنات، وفق ترتيب معين يقتضيه نظام كل بحر. على أن هذه التقنية لا تمس أبداً بالقاعدة الموسيقية لهذه البحور، ولا تشكل خروجاً عنها. ذلك أن الشاعر وهو يوظف رخصة الزحاف والعلة، يتحرك في حدود ما تتيحه صلاحيات وجوازات هذه الرخصة، بالكيفية التي تحفظ للوزن صورته وتشكيلاته الممكنة. ولأجل هذا نبه النقاد القدامى إلى ضرورة التحفظ في استخدام جوازات البحر، ودعوا إلى عدم الإكثار منها. يقول ابن رشيق: "ومنه - أعني الزحاف- ما يستحسن قليله دون كثيره، كالقبَلِ اليسير، والفَلَج، واللُغ".<sup>(1)</sup>

وللزحافات وظيفتها الفنية والجمالية، فهي أداة يتوسل بها الشاعر لإدخال تعديلات على الوزن الشعري، تضي عليه مرونة، تمكنه من معانقة الفكرة والشعور على امتداد القصيدة. كما أنها أداة يحقق من خلالها قيمة جمالية تأثيرية في المتلقي، وهو يقوده برفق عبر تلك التنويعات الخفيفة، فيطهره من الشعور بالملل الذي ينتابه وهو يتلقى ذلك الإيقاع الرتيب، الصادر عن التناسب التام الذي يتردد بشكل صارم على سمعه، وعلى مساحة واسعة في القصيدة، خاصة مع المطولات. فإن التلوين في مثل هذه الحال يغنو أسلوباً ذكياً ناجعاً للنهوض بالوظيفة التأثيرية، أو الجمالية للشعر.

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 139.



ذلك أن النفس كما يذكر حازم القرطاجني - : " جديرة أن تسام التماذي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه... ما لا تسام الشيء الذي له تنوع يمكنها معه المراوحة".<sup>(1)</sup>

ويحكم أن النص المولدي نص مطول، فإن تقنية الزحافات والعلل تغدو ضرورة لا بد منها، يستعين بها الشاعر لخلق تشكيلات موسيقية متنوعة داخل البحر الواحد، بما يجعله طبعاً متجاوياً مع القصيدة على امتدادها، واختلاف موضوعاتها، وما تنطوي عليه من ظلال نفسية.

هذا من جهة النص، أما من جهة المتلقي، فإن الالتزام بذلك التناسب الذي يفرضه تردد الحركات والسكنات بترتيب معين، وفواصل زمنية متساوية، مع نص مطول، يصبح عاملاً منفراً، يثير في النفس سامة وضجراً. ومن هنا، تبرز ضرورة الاستعانة بالزحافات والعلل لكسر الرتابة، والمراوحة عن النفس، وهزها على السماع والطرب، انطلاقاً مما تحدثه من تنوعات موسيقية.

وقد كان شعراء المولديات على وعي بقيمة هذه الأداة، فوظفوها في شعرهم بما يحفظ له القيمة الفنية والتأثيرية. وهذه نماذج تؤكد طبيعة وحدود هذا التوظيف. مع العلم أنها لم تؤخذ بطريقة انتقائية مقصودة، إنما حرصت فقط - أن تكون موزعة على شعراء الإمارات الأربع، حتى أكشف عن مستوى حضور هذه الظاهرة في المولديات بعامه.

فعن الإمارة المرينية، نستحضر مولدية للشاعر أحمد بن عبد المنان الأنصاري، يستهلها بنذير الشيب، ثم يتبعه بالطلب، قائلاً:<sup>(2)</sup>

فَمَا لِدَمْعِكَ لَا تَهْمِي هَوَامِعُهُ	أَمَّا الشَّيْبُ فَقَدْ لَأَحَتْ لَوَامِعُهُ
O/// O//O/O/ O/// O//O//	O/// O//O/O/ O/// O//O/O/
مُتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ	مُسْتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ
كَمَا عَهْدُنَاهُ أَمْ أَقْوَتْ مَرَابِعُهُ	هَلْ الْعَقِيقُ وَمَا ضُمَّتْ أَجَارِعُهُ
O/// O//O/O/ O//O/ O//O/O/	O/// O//O/O/ O/// O//O//
مُسْتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ	مُسْتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ
أَهْلِيهِ أَمْ رَوَّضَتْ خَصْبًا أَجَارِعُهُ	وَهَلْ تَغْيِيرُ بَانَ الْحَيِّ بَعْدَ النَّوَى
O/// O//O/O/ O//O/ O//O/O/	O/// O//O/O/ O/// O//O//
مُسْتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ	مُسْتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ
مِنْ صَيْبِ الْفَيْثِ هَامِيهِ وَهَامِعُهُ	دِيَارُ سَلَمَى سَقَاهَا مِنْ دِيَارِ هَوَى
O/// O//O/O/ O//O/ O//O/O/	O/// O//O/O/ O//O/ O//O//

(1) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 245.

(2) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87.

مُسْتَفْعَلُنْ فاعلن مستفعلن فَعْلُنْ      مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُنْ  
فالقصيدة من بحر البسيط، وتفعيلاته في صورته النظرية التامة، هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن      مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وبالتالي، فالملاحظ على هذه الأبيات هو أن الشاعر لم يلتزم هذه الصورة، بل أدخل عليها زحافات غيرت من حركة الإيقاع، سرعة وبطء، وذلك وفق ما يلي:

في البيت الأول، جاءت تفعيلة (فاعلن) مخبونة، أي حذف الساكن الأول، وذلك في جميع مواقعها. أما تفعيلة (مستفعلن)، فدخلها الخبن أيضاً، لكن مرة واحدة في أول المصراع الثاني. وهي في باقي مواقعها، صحيحة.

في البيت الثاني، كانت (فاعلن) مخبونة ثلاث مرات، وصحيحة مرة واحدة، في حشو المصراع الثاني. أما (مستفعلن) فمخبونة في بداية المصراعين، وصحيحة في نهاية الحشو.

في البيت الثالث، تتساوى تفعيلة (فاعلن) مع الصورة التي وردت عليها في البيت الثاني. أما (مستفعلن) فاختلفت عن نظيرتها، مرة واحدة، مع بداية المصراع الثاني، حيث جاءت صحيحة. في البيت الرابع، كانت (فاعلن) مخبونة في كل من العروض والضرب فقط. أما (مستفعلن) فدخلها الخبن -فقط- في بداية البيت.

وحينما ننتقل إلى المقطع الخاص بمدح الرسول (ﷺ)، نسجل نوعاً من التغيير على المستوى الكمي، وكذا الكيفية؛ أقصد، عدد المرات وموقع التفعيلة التي لحقها الزحاف داخل البيت. وهو ما سنبينه بعد إثبات النموذج. يقول الشاعر: <sup>(1)</sup>

يَوْمَ الْحَسَابِ وَقَدْ أَرَعَتْ رَوَائِعُهُ	أَوْ مَلْجَأُ غَيْرِ أَعْلَى الْخَلْقِ مَنْزِلَةٌ
O/// O//O/O/ O/// O//O/O/	O/// O//O/O/ O//O/ O//O/O/
مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ	مستفعلن فاعلُنْ مستفعلن فَعْلُنْ
وَحَائِرُ الْفَضْلِ، دَانِيَهُ وَشَاسِعُهُ	خَيْرُ الْبَرِيَّةِ أَوْلَاهَا وَآخِرُهَا
O/// O//O/O/ O//O/ O//O/O/	O/// O//O/O/ O/// O//O/O/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ
بِالْفَخْرِ قَدْ مَلَأَ الْأَقْطَارَ شَائِعُهُ	يَا لَيْلَةَ أَسْفَرَتْ عَنْهُ، ظَفَرَتْ عُلَا
O/// O//O/O/ O/// O//O/O/	O/// O//O/O/ O//O/ O//O/O/
مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فاعلُنْ مستفعلن فَعْلُنْ

(1) المصدر السابق، الورقة 88.

حيث تتوزع الزحافات كما يلي:

في البيت الأول، وردت (مستفعلن) صحيحة. في حين كانت (فاعلن) مخبونة، ما عدا مرة واحدة، في حشو المصراع الأول.

في البيت الثاني، جاءت (فاعلن) مخبونة إلا مرة واحدة صحيحة في حشو المصراع الثاني. أما (مستفعلن) فمخبونة فقط - في بداية المصراع الثاني.

في البيت الثالث، كانت (مستفعلن) صحيحة. أما (فاعلن) فمخبونة، إلا في حشو المصراع الأول فصحيحة.

أما حينما نتحول إلى مدح السلطان، فإننا سنلاحظ تغيرا كذلك، مقارنة بالنموذجين السابقين، من حيث كم الزحافات ومواقعها في البيت. يقول الشاعر من هذا المقطع: <sup>(1)</sup>

مَا كُنْتُ أَمْلُهُ لَوْلَا الْخَلِيفَةُ لَا	زَالَتْ تَوْمَلُ لِلْحُسْنَى صَنَائِعُهُ
O/// O//O/O/ O/// O//O/O/	O/// O//O/O/ O/// O//O/O/
مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ
إِمَامُ عَدَلٍ وَاحْسَانٍ سَمَتْ شَرْفًا	فُرُوعُهُ وَزَكَتْ طَيْبًا مَتَابَعُهُ
O/// O//O/O/ O//O/ O//O//	O/// O//O/O/ O//O/ O//O//
مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ
مِنْ عُصْبَةٍ أَثْلَوْا الْمَجْدَ التَّلِيدَ عُلَا	وَدَوَّخُوا الْكُفْرَ فَاسْتَخَزَتْ بِوَاقِعُهُ
O/// O//O/O/ O/// O//O/O/	O/// O//O/O/ O//O/ O//O//
مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ

ففي البيت الأول، سلمت (مستفعلن) من الزحافات. أما (فاعلن) فجاءت جميعها مخبونة.

وفي البيت الثاني، جاءت (مستفعلن) مخبونة في مطلعي المصراعين. أما (فاعلن) فمخبونة، ما عدا في حشو المصراع الأول.

في البيت الثالث، جاءت (مستفعلن) مخبونة مرة واحدة. أما (فاعلن)، فمخبونة ثلاث مرات كما في البيت الثاني، لكن مع اختلاف في موقع التفعيلة الصحيحة، وهي الواقعة في حشو المصراع الثاني.

وانطلاقا من هذه المولدية، نتأكد لنا مدى استعانة الشاعر بهذه الوسيلة في تعديل حركة الإيقاع -سرعة وبطء- بالكيفية التي تستجيب لحالاته الشعورية، ومقتضيات المعنى. فالمعروف أن بحر

(1) المصدر السابق، الورقة 89.



البسيط مشكل من ثمانية وعشرين (28) مقطعاً، منها عشرون (20) مقطعاً طويلاً، وثمانية (8) قصيرة. هذا، في صورته النظرية. أما في واقعته الشعري، من خلال هذا النص، ويتدخل من الشاعر، فإننا نسجل انحرافاً عن هذه النسبة بين المقاطع الطويلة والقصيرة. وذلك حرصاً على تحقيق الانسجام بين الموسيقى وحركة النفس، أو طبيعة السياق المعنوي والشعوري.

وبمعاودة النظر في هذه المقاطع الشعرية، نجد أن نسبة هذا التوزيع بين المقاطع الطويلة والقصيرة قد تغيرت مرات عديدة، بل إنها لم تتحقق في صورتها النظرية على الإطلاق. وهذه مجموع النسب المحصل عليها في كل بيت من الأبيات، على الترتيب في كل مقطع شعري.

مقطع المقدمة: - 15 طويلة - 13 قصيرة .

- 15 // - 13 //

- 16 // - 12 //

- 17 // - 11 //

مقطع المديح النبوي: - 17 طويلة - 11 قصيرة .

- 15 // - 13 //

- 17 // - 11 //

مقطع مدح السلطان: - 16 طويلة - 12 قصيرة .

- 15 // - 13 //

- 16 // - 12 //

وللإشارة، فإنه كلما زاد عدد المقاطع الطويلة، ازدادت حركة الإيقاع بطءً، والعكس إن قلت عن معدلها النظري، ازدادت السرعة. وهكذا تتعدل حركة الإيقاع بما يناسب الفكرة والشعور.

كما ينبغي أن أشير إلى أن للزحاف قيمته الجمالية، عندما يقلل من نسبة الأحرف الساكنة. فإن في هذا ما يحقق للبحر سباطة وليونة، كما يرى حازم القرطاجني.

وإذا مضينا إلى مولديات أخرى، وجدنا هذه الظاهرة حاضرة مع جميع البحور الشعرية التي نظم فيها الشعراء. وهو ما سنؤكد منه مع نماذج من مولديات لشعراء آخرين. على أن نقتصر على

عدد قليل من الأبيات، مع العلول عن التفاصيل المتبعة في التعليق على مولدية أحمد بن عبد المنان،  
تفاديا للتكرار والإطالة.

فعن مملكة غرناطة، نقتطع من مولدية ابن زمرك - الهمزية - قوله: <sup>(1)</sup>

فَجَلَّاسْنَاهُ غِيَاهَبَ الظُّلْمَاءِ	زَارَ الْخَيْالُ بِأَيْمَنَ الزَّوَاءِ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
فَأَتَتْ تَرْتِيمُ بَعْنِ بَرْوَكِيَاءِ	وَسَرَى مَعَ النِّسَمَاتِ يَسْجُبُ ذِيلُهُ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
إِلَّا زِيَارَتُهُ مَعَ الْإِغْفَاءِ	هَذَا وَمَا شَيْءٌ أَلَذُّ مِنَ الْمُنَى
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
وَالسُّقْمِ مَا نَخْشَى مِنَ الرُّقْبَاءِ	بُنَا خِيَالَيْنِ التَّحْفُنَا بِالضَّنَى
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
وَتَجَادَّبَتْ أَيْدِي النِّسِيمِ رِدَائِي	حَتَّى أَفَاقَ الصُّبْحُ مِنْ غَمَرَاتِهِ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

فالقصيدة من بحر الكامل، وتفعيلاته في صورته النظرية التامة، هي:

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ      مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

وما يلاحظ على المقطوعة من الناحية العروضية، دخول زحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة <sup>(2)</sup>، فتصير (متفاعلن). وهو ما نسجله في البيت الأول مع التفعيلة الأولى من المصراع الأول. وفي البيت الثالث مع تفعيلتي حشو المصراع الأول، وكذا أول تفعيلة من المصراع الثاني. ثم في كافة تفعيلات البيت الرابع، ما عدا الواقعة في الضرب. أما في البيت الأخير فالإضمار واقع في تفعيلتي حشو المصراع الأول، والتفعيلة الثانية من المصراع الثاني.

وفي هذه المقطوعة - إلى جانب الزحاف - علة القطع، وهي حذف ساكن الوند المجموع وإسكان ما قبله <sup>(3)</sup>. فتصير (متفاعلن) بعد القطع (متفاعلن). وهو ما نلاحظه في تفعيلة الضرب من هذه الأبيات، بالإضافة إلى تلك الواقعة في عروض البيت الأول. مع الإشارة إلى أن تفعيلة الضرب في

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 362.

(2) ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 73.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 77.

البيتين الأول والثالث، دخلهما (زحاف الإضممار + علة القطع)، وكذا تفعيله عروض البيت الأول، لتوافق الضرب بسبب وجود التصريع.

ويتكون هذا البحر من ثلاثين مقطعاً، منها ثمانية عشرة (18) قصيرة، واثنى عشرة (12) طويلة. لكن حينما نتأمل نسب حضورهما في النص، فإننا نجد اختلافاً بدرجات متفاوتة من بيت إلى آخر، وبالدرجة التي تنحرف، وبزاوية واسعة عن طبيعة إيقاع هذا البحر، الذي يوصف بالخفة، لتفوق مقاطعه القصيرة. وثبتت هذه النسب وفق ترتيب الأبيات كما يلي:

(15طويلة. 10قصيرة)، (12ط. 17ق)، (16ط. 09ق)، (17ط. 07ق)، (15ط. 11ق).

فباستثناء البيت الثاني، نجد أن باقي الأبيات تتفوق فيها المقاطع الطويلة على القصيرة، وهي التي توفر صفة الثقل والبطء للوزن. ولو استخرجنا المعدل العام لنسبة التردد في المقاطع الطويلة والقصيرة، لوجدناها (15طويلة في مقابل ما يقارب 11 قصيرة). وهذا يعني تعطيل واضح لحركة الإيقاع داخل هذه المقطوعة بالدرجة التي يستدعيها الموقف النفسي. وكأننا بالشاعر يسعى إلى تعطيل الزمن للاستمتاع بلحظات الأنس في حضور طيف الحبيبة.

ومن الإمارة الزبانية، نمثل بنموذج للثغري التلمساني، حيث يقول من قصيدته "اللامية":<sup>(1)</sup>

وَيَيْنَ صَبَا نَجْدٍ وَشَوْقِي رَسَائِلُ	أَسَائِلُ عَنْ نَجْدٍ وَدَمْعِي سَائِلُ
فَعُول مفاعيلن فعولن مفاعِلن	فَعُول مفاعيلن فعول مفاعِلن
وَحَاشَى لَدَيْهِمْ أَنْ تُخَيِّبَ الْوَسَائِلُ	وَلِي عِنْدَهُمْ مِنْ صَدَقٍ وَدِي وَسَائِلُ
فَعُولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن	فَعُولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن
يُشَاغِلُنِي فِيهَا عَنِ السَّيْرِ شَاغِلُ	نَعَمْ لِي دُثُوبٌ كُلَّمَا رُمْتُ عَزْمَةً
فَعُول مفاعيلن فعولن مفاعِلن	فَعُولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن
أَكُفَّ الْخَطَايَا وَالزَّمَانَ الْمُعَاظِلُ	أَلَا إِنَّمَا كَفَّتْ خُطَايَا عَنِ السُّرَى
فَعُولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن	فَعُولن مفاعيلن فعول مفاعِلن

وما يسجل، هو دخول زحاف "القبض" على كلا التفعيلتين: (فعولن) و(مفاعيلن)، وهو "حذف خامس التفعيلة متى كان ساكناً وثاني سبب".<sup>(2)</sup> فتصير التفعيلتان بعد القبض: (فعولن) و(مفاعِلن). وهو ما نسجله في تفعيلة (مفاعِلن) في كل من العروض والضرب مع جميع الأبيات. أما

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 68.

(2) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 74.



بالنسبة لتفعيلة (فعلون) فجاءت في البيت الأول مقبوضة باستثناء تلك التي في آخر حشو المصراع الثاني . كما أنها مقبوضة في بداية المصراع الثاني من البيت الثالث، وكذا في نهاية حشو المصراع الأول من البيت الأخير .

أما عن الإمارة الحفصية، فنستدل بأبيات من مولدية للشاعر ابن الخلوف، منها قوله: <sup>(1)</sup>

شَيْبَا فِي الْهَوَى رَضِيْعُ فَوَّادِي	نَّارُ شَوْقِي وَهَوْلُ يَوْمٍ بَعَادِي
فَاعِلَاتْنِ مُتَّفَعْلِنِ فَعْلَاثْنِ	فَاعِلَاتْنِ مُتَّفَعْلِنِ فَعْلَاثْنِ
قَصْرُ اللَّهِ عُمْرِي يَوْمَ الْبِعَادِ	إِنْ يَوْمَ الْبِعَادِ يَوْمٌ طَوِيلٌ
فَاعِلَاتْنِ مُتَّفَعْلِنِ فَاعِلَاتْنِ	فَاعِلَاتْنِ مُتَّفَعْلِنِ فَاعِلَاتْنِ
لَفَحَتِ حَرْبُ دَاخِسِ الْأَنْكَادِ	فَرِيًّا رَأَيْدَ الْهَذَا فَيْقَلْبِي
فَعِلَاتْنِ مُتَّفَعْلِنِ فَعْلَاثْنِ	فَعِلَاتْنِ مُتَّفَعْلِنِ فَعْلَاثْنِ
بَيْنَ شَوْقٍ مَبْرَحٍ وَسُوءِ بَعَادِي	أَقْطَعُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ كَنِيْبَا
فَاعِلَاتْنِ مُتَّفَعْلِنِ فَعْلَاثْنِ	فَاعِلَاتْنِ مُتَّفَعْلِنِ فَعْلَاثْنِ

وهي من بحر الخفيف وتفعيلاته:

فَاعِلَاتْنِ مُسْتَفْعِلِنِ فَاعِلَاتْنِ فَاعِلَاتْنِ مُسْتَفْعِلِنِ فَاعِلَاتْنِ

وقد لحق تفعيلات هذا البحر في هذا النموذج، زحاف "الخبين"، وكذا، علة "التشعيث"، وهي "حذف أول أو ثاني الوجد المجموع" <sup>(2)</sup> فتفعيلتا (فاعلاتن) و (مستفعلن) تصيران بعد الخبن (فعلاتن)، و (مُتَّفَعْلِنِ) وهو ما يتجسد مع التفعيلتين الأخيرتين في مصراعي البيت الأول. ثم في (مستفعلن) من البيت الثاني. أما البيت الثالث فكل تفعيلاته مخبونة، ما عدا الأخيرة.

أما عن علة التشعيث، فواقعة في تفعيلة الضرب من البيت الثالث، حيث جاءت (فَعْلَاثْنِ) بدل (فَاعِلَاتْنِ). كما كانت تفعيلات البيت الأخير مخبونة إلا في مطلع المصراعين

فمن خلال النماذج المتقدمة، والموزعة على شعراء من الإمارات الأربع، والمنظومة على أوزان مختلفة، هي: البسيط، الكامل، الطويل، الخفيف. يكون قد تبين مدى استغلال شعراء المولديات لتقنية الزحافات والعلل في مجال تعديل إيقاع الوزن، وتطويره للمعنى وللحالة الشعرية.

كما أن تلك التغيرات تدل دلالة واضحة على حرص الشعراء على توفير أكبر قدر ممكن من

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنيتين في خير الفرقين، ص 429.

(2) عبد الدائم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 77.

التلوين الموسيقي، لكسر ثقل النمطية وملل الرتابة. فحققوا بذلك لشعرهم قيمة فنية جمالية من شأنها أن تستقطب الأسماع، وتهيئ للنفس متعة التلقي، وإن امتد النص المولدي وطال، على النحو الذي اشرنا إليه سابقا.

## ب- الصوت اللغوي والتشكيل الموسيقي، (الصوامت والصوائت)

بالإضافة إلى دور الزخافات والعلل في تشكيل التلوين الموسيقي، فإن ثمة وسائل أخرى توفر هذه الخاصية، وتتمثل في الصوت اللغوي بنوعيه: الصامت والصائت، فإذا انطلقنا من المستوى الصوتي والموسيقي للشعر، بدا لنا البيت الشعري مجموعة من الأصوات المتكررة، عبر نظام معين، تتجسد عروضيا فيما يعرف بالحركات والسكنات التي تتوالى على امتداد البيت، وفق ترتيب خاص يقتضيه الوزن الشعري. ومن هنا، فإن الصوت اللغوي بنوعيه يصبح ذا أهمية واضحة. بل يغلو على الأصح - جوهر العملية الشعرية؛ إذ بواسطته يتشكل الإيقاع الذي يقترن أساسا بالحركة، والذي هو على حد تعبير عبد الرحمن تيير ماسين - " الفاعلية التي تمنح الحياة للمعطى اللغوي الذي يكون البيت الشعري، وتآلف صورته المتحركة النابضة بالحيوية الناشرة للإحساس، المبرزة للأجسام المعنوية المجردة، الباعثة للحياة بمختلف ألوانها وأشكالها المشخصة لعواطفها"<sup>(1)</sup>. فالإيقاع هو المسؤول على تشكيل صورة الوزن الموسيقية، وهو بدوره محكوم بكيفية توزيع الصوت اللغوي. ومن هنا تبرز أهمية وخطورة الإيقاع، ومن خلاله، الصوت بمكوّنيه الصامت و الصائت؛ فالصوامت التي هي الحروف المكونة لمفردات الشعر، تحل محل حروف التفعيلات، وهي - بما تمتاز به من صفات وخصائص صوتية - تعد أداة فاعلة في تحقيق التنوع والثراء الموسيقي. فمن المعلوم أن لكل حرف نغما صوتيا، يحمل صفات معينة تتحدد انطلاقا من كيفية النطق به، وموضع المخرج، وطريقة خروج الهواء. وعلى هذا الأساس أقام اللغويون وعلماء الأصوات تصنيفاتهم للحروف، من حيث الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، مستوى علو الصوت وخفوته، ودرجة وضوحه في السمع. وبهذا، فالحروف، فئات وأصناف، تتمايز بما تحتويه من صفات. وينبني على هذا، أن لها خصائص صوتية موسيقية تتصل بدلالات معينة وفي وسع الشاعر أن يتحكم من خلالها في إيقاعه الشعري، بالكيفية التي تخدم المعنى. إذ تتيح له أن يعلو وينزل بمستوى الإيقاع، أو أن يمد أو يقلص في زمنه، فليست كل الصوامت متساوية في زمن النطق. وقد تقدم مثلا أن أشباه الصوائت (الميم، والنون، واللام، والراء) تكاد تعادل -زمنيا- الصائت الطويل. ومن هنا تتحدد أهمية الحروف كأداة هامة في عملية التشكيل الموسيقي، الذي لا يتم بصورة منفصلة عن

(1) تيير ماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.



المعنى والشعور، ذلك أن "الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى، وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد".<sup>(1)</sup>

أما الصوائت، فهي ما يعرف في اللغة العربية بالحركات، وهي على نوعين: القصيرة، وتتمثل في (الفتحة والكسرة والضمة). والطويلة وهي: (الألف والياء والواو). والفرق بينهما يتعلق بزمان النطق، إذ تستغرق حركات المد الطويلة عند النطق بها ضعف زمن الحركات القصيرة<sup>(2)</sup>. أي إن الطويلة تقترن بالبطء، في حين تمتاز القصيرة بالخفة والسرعة. وهذا يعني أن لهذه الحركات فاعلية كبيرة في ضبط إيقاع الشعر، فالأولى، تنتج إيقاعا بطيئا ثقيلا ممتدا. أما الثانية، فتُشيع إيقاعا خفيفا سريعا. وعلى هذا، يمكن -بواسطة الصوائت- خلق تشكيلات موسيقية متنوعة داخل البحر الواحد. فإذا ربطنا هذه الخصائص الموسيقية بالمعنى، استقام لنا القول بأن للصوائت دورها الجوهرية في أداء المعنى، ومسيرة حركة النفس. وأمكنا الزعم -بعد ذلك- أن لكل نوع منها علاقة بحالة شعورية أو نفسية معينة. فهل لهذا الحكم ما يدعمه في واقع النص المولدي؟

إن القصيدة المولدية متعددة الموضوعات، وهي وإن كانت تمتلك اتصالا شعوريا أو نفسيا يؤلف بين موضوعاتها، ويجعل من تلك المقدمات وسائل فنية تتضافر فيما بينها لخدمة الغرض الرئيس. فإن نوعا من الحدود الشفيفة تظل تحفظ لهذه الموضوعات شيئا من التمايز، ويظل لكل منهما لون من التجربة والشاعر والرؤى. وستكون تموجات النفس ودرجات الانفعال وطبيعة الشعور في الطلل مثلا مختلفة عنها في مقطع الرحلة إلى البقاع المقدسة. وفي الغزل غير ما نجده في تعداد الذنوب، وزجر النفس، أو في مقدمة الشباب والشيب. ومن شأن هذا التمايز أن يكون حاضرا أيضا بين المقدمات والموضوع الرئيس، ثم الموضوع الثانوي، وهكذا.

على أن كل تلك الوحدات تظل ظلالات متنوعة، لكن داخل إطار التوحد. وإذا كان الإيقاع في الشعر صدى لحركة النفس، فبكل تأكيد أن الشاعر سيكون حريصا على توفير هذا التناغم والانسجام، وسيعمل على تحقيق هذا التوازن بأدواته الكثيرة والمتنوعة، والتي منها الحركات، أو الصوائت.

فحينما نعود إلى مولدية الشاعر أبي حمو موسى الزباني "البائية" نجده يستهل بيت غزلي يميزه الإيقاع البطيء قائلا:<sup>(3)</sup>

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 464.

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 158.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 137.



هَوَيْنَا الظُّبَا وَأَلْفَنَا الظُّبَا

وَكَمَّ مِنْ فَوَادٍ إِلَيْهَا صَبَا

فالملاحظ أن كل مفردات البيت، ما عدا ( كم: الخبرية ) تحتوي حركة مدّ طويلة هي ( الألف )، فقد تردت سبع مرات والمعلوم أنها تمتاز بصفة الطول والامتداد الزمني، باعتبارها أولا من الصوائت الطويلة، ثم لأنها تنفرد بخصوصية ضمن هذه الصوائت، بحيث تستغرق عند النطق بها مدة زمنية أطول. فهي كما يذكر إبراهيم أنيس أكثر اتساعا من اختيها<sup>(1)</sup>.

وهي داخل هذا السياق، تتسع لإخراج عبوة الحنين وآهاته. كما أنها توفر بدءا يلائم إيقاع الاسترجاع والتأمل لدى المحب.

وسيكفي أبوحمو بهذا البيت في استهلاله، ليتحول مباشرة إلى حديث الشيب، فيصاحب هذا التحول تغير محسوس في حركة الإيقاع، حيث يصير أكثر سرعة، بالكيفية التي تنسجم وطبيعة السياق، يقول في أول البيت من هذا المقطع:<sup>(2)</sup>

إِلَى أَنْ بَدَأَ الشَّيْبُ فِي مَفْرِقِي

وَأَجْرَيْتُ مِنْ خَيْلِهِ أَشْهَبَا

فالشاعر يحدثنا عن الشيب وكأنه حلٌ بحياته فجأة، وهو في الشطر الثاني - خاصة - يشير إلى تسارع الزمن. وقد اختار من المفردات ما يؤدي المعنى، ومنها: ( أجريت، والخيل ). ولأن عناصر الشعر لا تشتغل معزولة عن بعضها البعض، بل تتضافر وتتكامل، فإنه حرص على أن يضبط الإيقاع بالدرجة التي تمكنه من مسابقة طبيعة المعنى والشعور. ومن علامات ذلك أننا حينما نتأمل لغة البيت - من حيث الصوائت - نجد تراجعا واضحا في كمّ التردد للصائت الطويل. وهو ما يفسح المجال لانطلاق الحركة، وتزايد السرعة على مستوى الإيقاع. وقد تقلص عند هذه الصوائت الطويلة من (سبعة) في البيت الأول، إلى (أربعة) في هذا البيت.

وحينما نمضي إلى الموضوع الرئيس من هذه القصيدة، سنلتقي بهذا الإيقاع السريع في مقام السرد التاريخي، المتضمن لمعجزات الرسول (ﷺ)، حيث يقول:<sup>(3)</sup>

وَحَنَّ لَهُ الْجَدْعُ مَسْتَوْحِشًا

وَشَقُّ لَهُ الْبَدْرُ عِنْدَ الثَّمَامِ

وَأَسْرَى بِهِ لَيْلَةَ الْارْتَقَا

وَكَلَّمَهُ الظُّبْيُ مُسْتَفْرِئًا

وَرُدَّتْ لَهُ الشَّمْسُ أَنْ تَفْرُئَا

إِلَى قَابِ قَوْسَيْنِ أَوْ أَقْرَبَا

(1) ينظر: أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 117.

(2) ابن خلدون، بغية الرواد، ج 2، ص 137.

(3) المصدر نفسه، ص 139.

وكم معجزاتٍ لخيرِ الـورَى      تجلُّ عن الوصفِ أن تُحسَبَا

ثم تتغير حركة الإيقاع بعد هذا البيت الأخير مباشرة، حينما يتحول الشاعر إلى مقام المناجاة، مكرراً أداة النداء في خطابه الموجه إلى المصطفى (ﷺ)، قائلاً: (1)

فِيَا سَيِّدَا قَدْ حَبَاهُ الْإِلَهُ	عَلَى الْخَلْقِ طُرّاً بِمَا قَدْ حَبَا
وَيَا مَنْ سَمَا قُدْرُهُ رَفْعَةً	وَيَا مَنْ عَلَا فِي الْعُلَا مَنْصَرِبَا
يَخْصُكَ مُوسَى بِأَزْكَى سَلَامٍ	يَرُوقُ النُّفُوسَ كَنَشْرِ الْكَبَا
وَمَسْكُ فَتِيْقٍ، وَزَهْرُ أَنْيَقٍ	بَرُوضِ شَرِيْقٍ، حَوْثُهُ الرُّيَى

وقد قصدت إلى التسوية بين النموذجين من حيث عدد الأبيات، حتى تستقيم الموازنة على مستوى الإيقاع. فبإحصاء الحركات الطويلة فيهما، تبين أن عددها في النموذج الأول: عشر (10) حركات. في مقابل هذا الأخير الذي احتوى منها: ثلاث وعشرين (23) حركة.

وهذا يعني أن سياق السرد التاريخي تميز بالإيقاع السريع. وربما ما يفسر ذلك، هو أن مادته حاضرة في ذهن الشاعر. فلا يحتاج في أدائها والتعبير عنها لفسحة التفكير والرؤية، بل ربما كانت السرعة هي الإحساس المسيطر عليه، سعياً إلى سرد ما أمكنه من هذه الإشارات التاريخية. خاصة أنها من الوفرة بحيث لا يمكن استقصاؤها.

أما سياق المناجاة، فإنه يمثل لحظة هدوء وأمن وخشوع وأناة، تستشعرها النفس وهي في كنف الرحاب المقدس، وفي اتصال روحي مع شفيع الخلق. وهذا ما يستدعي إيقاعاً بطيئاً يتناغم وطبيعة هذه الحالة الشعورية. وهو ما وفرته الزيادة الملحوظة للصوائت الطويلة في النموذج الثاني، والتي جاوزت ضعف ما هو موجود في مقام السرد.

ومع الشاعر ابن الخلف، تتأكد أيضاً ثنائية السرعة والبطء في الإيقاع بين مقطع السرد المتتابع لمعجزات الرسول (ﷺ)، وسياق المناجاة. يقول مناجياً الحبيب، الذي هو في الواقع رمز لشخص الرسول (ﷺ): (2)

يَا أَهْلَ وُدِّي وَأَحِبَّائِي وَمَنْ بِهِمْ	طَابَ السَّمَاعُ وَلِذَ الْقَالِ وَالْقِيلُ
أَنْتُمْ حَيَاتِي وَإِنْسَابِي وَمَطْلَبِي	وَأَنْتُمْ الْقَصْدُ وَالْمَأْمُولُ وَالسُّؤْلُ
غَيْبَتُمْ فغَابَتْ تَمَائِلُ الْجَمَالِ، وَلَوْ	لُحِثْتُ لِقَامَتْ بِكُمْ تَلَكُ التَّمَائِلُ

(1) المصدر السابق، ص 139.

(2) ابن الخلف القسنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 83.

وكيفَ أَكْهَلُ جَفَنِي بِالنَّامِ، وَمَا  
مِيلُوا بِعَطْفٍ عَلَى مَضْنَاكُمْ، وَصَلُوا  
يَا بَارِقًا مِنْ ثَنِيَّاتِ الْعَرِيقِ أَضَا

مَسَافَةُ الْبَعْدِ فِيمَا بَيْنَنَا مِيلُ  
حَبَلٍ اتَّصَالِي، فَأَنْتُمْ أَغْصَنُ مِيلُوا  
كَيْمَا يُحَاكِي ثَفُورًا حَشْوُهَا لَوْلَهَا

فالملاحظ على لغة هذه الأبيات، هو حضور حركات المد الطويلة بشكل لافت للانتباه، بحيث قُترِ  
عدها بثمان وأربعين (48) حركة، موزعة على ستة (06) أبيات، أي بمعدل ثماني (08) حركات لكل  
بيت. وهي نسبة مرتفعة تفي بتحقيق صفة الثقل والبطء في حركة الإيقاع؛ فإذا كانت كل حركة  
طويلة تعادل في زمن النطق بها ضعف الحركة القصيرة، فلنا أن نتصور حجم الزمن الذي تستغرقه  
ثماني حركات داخل البيت الواحد. وفي هذا البطء - بلا شك - ما ينسجم وطبيعة الموقف النفسي.  
والشاعر يتوجه بخطابه إلى حبيب من نوع خاص يستوجب عليه الوقار والاتزان والرؤية فكان في هذا  
الإيقاع البطيء ما يحقق عمقا وثراء يخدم المعنى ويستجيب كثيرا لتموجات النفس ومقتضيات  
الموقف.

وحينما نواجه هذا المقطع بآخر من القصيدة ذاتها، يتضمن تعداد معجزات الرسول (ﷺ)، فإننا  
نسجل تراجعاً ملحوظاً في نسبة تواتر حركات المد الطويلة، تصل إلى ما دون النصف وذلك في قول  
الشاعر: (1)

بَلَمْسِهِ الشَّاةُ دَرَّتْ، وَهِيَ حَائِلَةٌ  
وَالضُّبُّ خَاطَبُهُ بِالصَّدَقِ مُعْتَرِفًا  
وَالْفَحْلُ ذُلُّهُ طَوْعًا وَكَلَمَةً  
وَرَدُّ لَحْظَةٍ فَدِيكَرٍ كَيْفَ كَانَ كَمَا  
وَرَدُّ كَفِ ابْنِ عَفْرَا بَعْدَ مَا قَطَعَتْ  
وَأَوْقَفَ الشَّمْسَ يَوْمَ الْأَرْبَعَاءِ إِلَى

يَا لَهُ مِنْ حَلِيبٍ فِيهِ تُرْسِيلُ  
وَكَانَ فِي نُطْقِهِ لِلَّهِ تَبْتِيلُ  
وَكَانَ فَخْلًا لَهُ بِالْبَأْسِ تَفْجِيلُ  
أَعَادَ شَقَّ خَبِيرٍ وَهُوَ مَفْصُولُ  
بِتَقْلٍ رِيْقٍ بِهِ لِلْمَلْحِ تَعْسِيلُ  
أَنْ وَفَّتِ الْعَيْرُ مَا قَدْ صَرُفَ الْقَيْلُ

فإذا أحصينا الصوائت الطويلة، وجدنا عددها في هذه الأبيات الستة: ثلاث وعشرين (23) حركة،  
أي ما يقارب نصف العدد المحصل عليه في النموذج السابق. وهذا يعني تصاعد سرعة الإيقاع، أو قلنقل  
-بالأحرى- تضاعف هذه السرعة، وذلك تماشياً مع ما تقتضيه طبيعة السرد التاريخي، كما سلف  
الذكر.

والملاحظ أن ثنائية هذا الإيقاع بين سرعة السرد وبطء المناجاة، تشكل سمة بارزة في المولديات.

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجننتين في مدح خير الفرقين، ص 145.



وحيثما نمضي إلى مولدية أخرى للشاعر لسان الدين بن الخطيب، سنقف على ثنائية هذا الإيقاع بين ببطء المناجاة وسرعة السرد، حيث يقول مناجيا الرسول (ﷺ) مستغنيا به،<sup>(1)</sup>

يَا طَيِّبَ الذُّنُوبِ تُذْبِرُكَ النَّا      جِئْ فِي هَلَّتِي ضَمِينُ النَّجَاحِ  
يَا مُجَلِّي الْعَمَى وَكَافِي الدَّوَاهِي      وَمُدَاوِي الْمَرْضَى وَأَسِي الْجَرَاحِ  
سُدَّ بَابُ الْقَبُولِ دُونِي وَمَالِي      يَا غِيَاثِي سَوَاكَ مِنْ مَهْئَاتِ

ثم يعتمد بعد هذا مباشرة إلى مقام السرد، قائلا:<sup>(2)</sup>

خَصُّكَ اللَّهُ بِالْكَمَالِ وَزُئِدُ الْكَوْنِ لَمْ تَقْتَرِنْ بِكَفِ اقْتِدَاحِ  
قَبْلَ أَنْ يُوجِدَ الْوُجُودَ وَأَنْ يَتَحَفَّ بِالْغُورِ ظِلْمَةَ الْأَهْبَاحِ  
وَأَضَاعَتْ مِنْ نُورِ مِيلَادِكَ الْأَرْضُ      ضَوْ وَهَزَّتْ لَهُ اهْتَزَّازَاتِيَّاحِ

فهذا التحول على مستوى السياق النفسي والمعنوي، صحبه تحول أيضا في الإيقاع، ففي حين يتباطأ الإيقاع في مقطع المناجاة بوجود ثلاث وثلاثين (33) حركة، أي بمعدل إحدى عشر (11) حركة لكل بيت، نجده يتسارع بشكل بارز في مقطع السرد، الذي بلغ فيه عدد هذه الحركات ثلاث عشرة (13) حركة فقط، فيكون قد تخفف بما يساوي عشرين (20) حركة طويلة، مقارنة بنظيره . ويمكن أن نلاحظ أن مجموع ما احتواه هذا الأخير من حركات طويلة يكاد يتساوى مع ما احتواه البيت الواحد من النموذج الأول.

وينبغي أن نلاحظ أن تغير حركة الإيقاع لا تقتزن فقط بالانتقال من موضوع إلى موضوع، بل إن الشاعر قد يحتاج إلى هذا التلوين، الموسيقي والمراوحة بين السرعة والبطء داخل الموضوع الواحد، إذا كانت الحالة الشعورية تقتضي ذلك.

ومن أمثلة ما نستدل به عن هذا الجانب، ما ورد في مقدمة الشباب والشيب من مولدية الشاعر أبي عبد الله بن أبي جمعة التاليسي . فهو يبدأ هذه المقدمة بإيقاع بطيء يترجم من خلاله حركة النفس في حالة التأمل والمواجهة، وهي تراقب ما طرا على المظهر من تبدل:<sup>(3)</sup>

أَصْبُو وَرَأْسِي بِالْمَشِيبِ غَدًا حَالِ      وَحَالَ لَذَاكَ الشَّيْبِ لَمَّا بَدَا حَالِي  
وَكَيْفَ لِمِثْلِي بِالتَّصَابِي وَيَا لِهَوَى      وَهَلْ لِلتَّصَابِي أَنْ يَمُرَّ عَلَى بَالِي  
وَعَنِّي شَبَابِي قَدْ تَوَلَّى وَقَدْ مَضَى      فَقَلْبِي مِنْهُ لَا هَنْيَءٌ وَلَا سَالِي

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

(2) المصدر نفسه، ص 391.

(3) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 139.

عَلَا مَفْرَقِي جَيْشُ الشَّيْبِ فَهَا أَنَا  
نَفَائِسُ أَنْفَاسِ الشَّبَابِ قَدْ انْقَضَتْ  
وَنَادَى لِسَانُ الْحَالِ شَمْرًا إِلَى مَتَى

جَدِيدُ شَبَابِي مُذْ أَلَمَ بِهِ بِأَلْسِي  
وَمَالِي مِنْ بَعْدِ الشَّبَابِ مِنْ مَالٍ  
تُرَى غَيْرَ نَاسٍ لِلتَّصَابِي وَلَا قَالِي

فالقارئ لهذه الأبيات من جهة المعنى، يتحسس نفساً مثقلة بالحسرة والهموم والأحزان. ومن هنا كان من الطبيعي أن نتوقع ثقلًا وبطءًا على مستوى الإيقاع، باعتباره أحد أهم الأدوات الفنية التي يتوسل بها الشاعر في أداء المعنى. وهو ما نلاحظه بالفعل على هذه المقطوعة التي تبدو -بلورها- مثقلة بهذا الكم الكبير من حركات المد الطويلة التي تعمر مفرداتها بشكل بارز، إذ احتوت في مجموعها ستين (60) حركة طويلة، موزعة على ستة (06) أبيات، أي بمعدل عشرة (10) حركات لكل بيت. وهو معدل مرتفع من شأنه أن يشيع بطءًا محسوسًا في الإيقاع، بالكيفية التي تجعله أكثر تجاوبًا مع طبيعة المعنى والشعور.

وإذا عاودنا التأمل في لغة هذا النص من زاوية نوع الحركة، وجدنا تواترًا ملحوظًا للكسرة الطويلة (الياء). فإذا صح الزعم بأن الكسرة تضيد في الانكسار، أمكننا القول -عندها- إن الشاعر قد وفق موسيقيا إلى حد كبير في مسaire حركة الشعور، والتعبير عن ظلال النفس وأجوائها.

هذا عن القسم الهادئ البطيء الذي ميز الأبيات الأولى من مقدمة الشباب والشيب. أما الأبيات التي تعقبها في هذا الموضوع دائما، فتتضمن تحولا من جهة المعنى، وكذا الحالة الشعورية. فبعد أن تيقن الشاعر من حلول الشيب، الذي يمثل بالنسبة له ناقوس الخطر، استشعر خوفا وقلقا على مصيره، وأدرك أن فسحة العمر المتبقية قليلة، وبالتالي عليه أن يسارع في إصلاح الحال. وهو ما استدعى إيقاعا سريعا ينسجم وهذه الحركة. يقول: (1)

فَحَرَمْتُ سَلَوَانِي وَحُزْنِي أَبَحْنُهُ  
فَجَدَيْ بِحَرْزٍ فِي نَجَاتِكَ وَانْظُرِي  
أَلَا فَارْحَلِي قَصْدًا لَطِيبًا وَانْزِلِي  
تَقْدَمُ أَقْوَامٌ لَتَقْبِيلِ تَرْبِهَا  
أَمِنْ بَعْدِ أَنْسٍ كَانَ لِي بِجَوَارِهَا  
تَرْفُقُ خَلِيلِي إِنْ أَنْسَا فَقَدْنُهُ

وَقُلْتُ لِنَفْسِي قَدْ دَنَا عَنْكَ تَرْحَالِي  
بِعَزْمٍ لِمَا فِيهِ الصَّلَاحُ لِأَحْوَالِي  
بِهَذَا قَبْلَ أَنْ أَقْضِي وَتَرْفَعُ أَعْمَالِي  
وَأَصْنَبِخْتَ تَسْعَى فِي عَنَاءٍ وَتَضْلَلِي  
فَأَبْلِسْتُ يَا وَيْحِي لِسَيِّءِ أَعْمَالِي  
جَدِيرٌ بِأَنْ أَبْكِي عَلَيْهِ وَيَبْكِي لِي

حيث عبرت هذه الأبيات عن رد فعل الشاعر السريع إزاء صدمة الشيب. وقد صاحب ذلك تسارع نسبي من جهة الإيقاع على ما كان عليه، إذ تخفف ضمن مجموع هذه الأبيات، من الحركات الطويلة

(1) المصدر السابق، ص 140.

بما يقدر بتسع عشرة (19) حركة، حيث احتوت هذه الأخيرة واحدا وأربعين (41) حركة، في مقابل ستين (60) حركة في المجموعة الأولى. وكأننا بالشاعر من خلال هذا التحول إلى السرعة، يستحث الخطى لأجل تدارك ما فات. فكان الإيقاع -بهذا- صدى لهذه النفس القلقة التي تحاول أن تسابق الزمن، لإعداد زاد الآخرة.

والى هنا، يتبين بوضوح مدى تطويع الشعراء للإيقاع كي يكون خادما للمعنى، متناغما مع حركة النفس. وكيف أتاحت لهم هذه الوسيلة -الصوائت- إمكانية التحكم في الإيقاع، وإحداث التلوين الموسيقي الضروري داخل الوزن الشعري، ليكون أكثر تجاوب مع المعنى.

والملاحظ أن الحركات الطويلة، وإن تآرجحت من حيث نسبة التواتر داخل القصيدة المولدية، بين مقطع وآخر، أو بين سياق نفسي ومعنوي وآخر فإن الملاحظة التي يخرج بها دارس هذا الشعر، هي أن هذا النوع من الحركات يسجل حضورا لافتا للانتباه داخل النص المولدي. فما تفسير هذا الحضور؟

لا شك أن لهذه الظاهرة صلة بالمعنى، أو بمضمون المولدية، وطبيعة التجربة فيها. فالذي سيطر على نسقها العام هو توجيه الخطاب إلى البعيد، أو النائيات بعامة، سواء في خطاب الغزل، وهو في المولدية غزل صوفي، وحب محمدي. أو في خطاب الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة. أو في سياق النجوى ونداء الاستغاثة والتشفع. أو في مقام الدعاء والتضرع إلى الله، ومعانقة الأمل في الخلاص. فكل هذه المضامين التي تشغل المساحة الأكبر في فضاء المولدية، تصب في محور مخاطبة النائيات. وقد تقدم في أكثر من موضع داخل هذه الدراسة، أن الشعور بهم المسافة، هو شعور لا يفارق شاعر المولديات، وهو ماثوث في جل هذه القصائد. ففي هذا البعد الفاصل بين الذات الشاعرة ومصب الحنين الرسول (ﷺ)، أو الذات الإلهية، أو البقاع المقدسة، ما يفسر شيوع حركات المد الطويلة. وهذا يسلمنا إلى نتيجة مفادها أن النص المولدي - وإن تآرجحت فيه حركة الإيقاع بين الخفة والثقل - فإنه يميل أكثر إلى الإيقاع البطيء.

ومما هو جدير بالملاحظة أيضا، هو أن "الألف" يعد أكثر الصوائت الطويلة تواترا، لاسيما في تلك المقاطع التي تتجه في الخطاب الشعري، من الشاعر إلى الرسول (ﷺ)، أو إلى الله. وهو ما نؤكد مثالا بنموذج لابن الخلوف، حيث يقول متضرعا إلى الله: <sup>(1)</sup>

أقل عشرة الجاني وسامح تكرما  
علي إذا ضاق الفضاء وأظلمما

فيارب، يا الله يا سامع الدعاء  
ويا رب يا الله كن لي ولا تكن

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 346.



فَأَمَّا إِلَى عُنْدِنِ وَأَمَّا جَهَنُّمَا  
بِرَحْمَتِكَ الْعُظْمَى، وَوَقَّقَ لِأَسْلَمًا

يَا رَبُّ كُنْ عَوْنِي إِذَا دَعَى الْوَرَى  
وَيَا رَبُّ وَفَّقْ وَاسْتَجِبْ وَتَوَلَّنِي

ومنه قول ابن زمرك مستشفعا متوسلا بالرسول (1) :

وَيَا مُنْجِي الْفَرْقَى وَيَا مُنْقِذَ الْعَانِي  
وَذُنُّبِي الْجَانِي إِلَى مَوْقِفِ الْجَانِي  
يُلَوِّدُ بِهَا عَيْسَى وَمُوسَى بْنُ عِمْرَانَ

فَيَا مُوَلِّي الرَّحْمَى وَيَا مُذْهِبَ الْعَمَى  
بَسَطْتَ يَدَ الْمُحْتَاجِ يَا خَيْرَ رَاحِمٍ  
وَسَيِّدِي الْعُظْمَى شَفَاعَتُكَ الَّتِي

ففي النموذج الأول ترددت الحركات الطويلة ثلاثين مرة (30)، استأثرت الألف بنسبة تردد بلغت ستا وعشرين مرة (26). أما في أبيات ابن زمرك فبلغت سبعا وعشرين مرة (27)، حازت منها الألف إحدى وعشرين مرة (21). وهذا يكشف عن نسبة تواتر عالية للألف قياسا بأختيها (الياء، والواو). حتى وإن عرفنا أن حضور الفتحة بقسميها : (الطويلة والقصيرة) في اللغة العربية يفوق معدل حضور كل من (الكسرة والضمة). لأن هذه النسب في النموذجين تكشف عن غلبة فائقة للألف. وتفسيره، أن هذه الحركة -بما تمتاز به من خاصية صوتية، ممثلة في الطول والامتداد والانتشار الصوتي<sup>(2)</sup> - تعد أكثر توافقا ودقة في مخاطبة النائيات. ثم إنها تتسع بفضل هذه الخاصية لاحتواء الهم الذاتي، والبوح بكوامن النفس. كما أنها من جهة ثانية أكثر قدرة على حمل الخطاب من الأدنى إلى الأعلى؛ أي من الشاعر إلى الذات العلية، أو إلى الذات المحمدية. فهي بفضل ما تمتاز به من جهة كيفية صبور الصوت، وانطلاقه، ودرجة امتداده وقوته، عبر خط تصاعدي إلى أعلى، تغدو مناسبة تماما لحمل الخطاب إلى هذا العالم الفوقي.

وإذا كان قد تحدد دور الصوت اللغوي في تشكيل موسيقى الشعر، وخاصة من ناحية التحكم في الإيقاع وتوفير خاصية التلوين. فإن هناك مستوى آخر له أهميته أيضا في إثراء العنصر النغمي وإمداده بشيء من التنوع، تصنعه الكلمة، سواء في صورتها المفردة أو المركبة. ويتعلق تحديدا بالبدیع ودوره في التشكيل الموسيقي.

### ج- موسيقى الكلمة

سيتناول هذا العنصر بالدراسة تلك المفردات التي تجمع بينها علاقة صوتية، كالتجانس بين مكوناتها الصوتية على مستوى الصوامت والصوائت، وطريقة ترتيبها. أو ما يجمع بينها من توافق

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 495.

(2) ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 116.

عروضي، يشكل منها إيقاعات متناسبة متجانسة. وهذا ما يحقق ثراء موسيقيا، وتطريبا يستأثر بالأسماع. بالإضافة إلى دور هذا التجانس في خلق طاقات تعبيرية هائلة تسعف الشاعر في أداء المعنى وتعميقه.

وتقودنا دراسة الكلمة من هذه الناحية إلى الوقوف عند الظاهرة البديعية، ومحاولة الكشف عن وظيفتها الفنية الجمالية، من زاوية ما تنتجه من قيم موسيقية، لها دورها الفاعل في احتواء التجربة من جهة، وإثارة الانفعال لدى المتلقي، من جهة ثانية.

وقد تقدم أن الألوان البديعية من الكثرة والتعدد بحيث لا يمكن استقصاؤها جميعا. وهو ما يدعونا إلى ضرورة الاختصار على تلك التي تنطوي على عنصر المشكلة الصوتية، مما يصنف ضمن المحسنات اللفظية، على اعتبار صلتها القوية بالجانب التنغمي.

وبمعايينة النصوص المولدية، تبين أن أكثر هذه الألوان البديعية حضورا، هي: التجنيس، التردد، التصريع، التصدير، الترصيع، المماثلة، التكرار.

على أن هذا الأخير، يصح أن يطلق على كل هذه المصطلحات البديعية، على أساس أنها ضرب من التكرار وفق تشكيل معين.

### تشكيل التجنيس

الجناس من أكثر الألوان البديعية أهمية في مجال التشكيل الموسيقي والمعنوي على السواء، إذ يحقق لهما قدرا كبيرا من الثراء والخصوبة، من حيث كونه مجانسة صوتية بين كلمتين، مع اختلاف في المعنى. وقد سبق الحديث في قسم الصورة البديعية عن وظيفته الفنية والجمالية. والذي يمكن التذكير به في هذا الموضع، أن أهمية الجنس الأولي - بحكم أنه بديع لفظي - تكمن في القيمة النغمية الحاصلة من التشابه بين الكلمتين على مستوى الحرف والحركة، بكيفية معينة توفر خاصية التناسب، فتضفي على الشعر قيمة جمالية خاصة، تأسر النفس وتستأثر بالسماع، " فالكلمتان المتجانستان تجانسا تاما، هما في الواقع إيقاعان موسيقيان ترنّدا في مساحة البيت الشعري... وكذا الكلمتان المتجانسان تجانسا ناقصا، فالنقص في الجنس الناقص يلبي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين، كما يلبي الجنس التام حاجتهما إلى الإيقاع الواحد المتكرر".<sup>(1)</sup>

أما القيمة الجمالية التأثيرية للجناس، فمزدوجة، بحيث تتحقق متعة التلقي على مستويين: على مستوى العقل، انطلاقا من إدراك المعنى المختلف الصادر من صوت مؤتلف. وكذا عن طريق

(1) سلطان منير، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1986، ص 82.

الحواس بفعل عنصر التطريب، الحاصل من التناسب الصوتي.

وإذا كنا نعلم أن الجنس من حيث عناصر تكوينه: تام، وناقص. فإن التناسب الكلي، يكون مع النوع الأول. وبالتالي، فإن له أهميته القصوى في توفير الانسجام الموسيقي، على أن يوظف في اعتدال. فإن الإكثار منه لا شك يوقع الشاعر في ضرب من الرتابة الموسيقية، ويتحول الجنس -بالتالي- من عنصر تطريب وتنوع إلى مصدر للسامة والملل. وهي الصورة التي لا نعثر عليها، فيما بين أيدينا من النصوص المولدية. وقد تقدم أن هذا النوع نادر الوجود. <sup>(1)</sup> ومن أمثلته، قول ابن الخطيب: <sup>(2)</sup>

حَنَانِيكُمَا يَا صَاحِبَيَّ بِمُفَرِّمٍ جَوَانِحُهُ نَحْوُ الْحَجِيجِ جَوَانِحُ

حيث يصور شوقه ولهفته لزيارة البقاع المقدسة. وتجسيدا لهذا الإحساس، وتعميقا للمعنى، توسل بالجناس التام في كلمة "جوانح" التي ترددت في بداية المصراع الثاني وختامه. فَرُكْنَا الجنس وإن اختلفا معنى في الظاهر، فإنهما يتوحدان على المستوى الشعوري لدى الشاعر. وفي "الجنح" ما يحقق فعل "الجنوح" نحو مصب الحنين.

ثم إن للمجانسة الصوتية دورها في تحقيق هذا التوحد. ويغدو التناسب الإيقاعي التام الحاصل من لفظتي الجنس، بخصائصهما الصوتية المتطابقة، جوهر السياق، ومصدر الإشعاع داخل البيت، بحيث يستقطب انتباه المتلقي واهتمامه.

ثم لنا أن نتأمل الجانب الهندسي - إن صح التعبير - أو، كيفية توزيع ركني الجنس داخل المصراع، فسنجد أن الفاصل بينهما، هو عبارة (نحو الحجيج)، وكأننا بالشاعر يطوق هذا الركب بمشاعر الشوق والحنين، ويحمّله هذا الفيض العاطفي، حتى إذا ما حل بذلك الرّحاب المقدس، بُنِيَ في كل معلم من معالمه.

وضمن هذا السياق، نورد نموذجا للثغري التلمساني، يقول فيه: <sup>(3)</sup>

سَلُّوا جُفُونِي كَمَا أَسَلْنَا مِنْ أَدْمَعٍ مِثْلَ الْعَقِيقِ عَلَى الْعَقِيقِ سَجَامٍ

حيث شكّل الجنس في لفظ "العقيق" موضع الجذب، وبؤرة التأثير في البيت، بفعل التناسب الإيقاعي الذي تشيعه الكلمة وذلك بصورة تكاد تكون متتالية، إذ لا يفصل بين ركني الجنس إلا حرف الجر "على". وهو ما يشكل تكثيفا موسيقيا عاليا، يجعل المجانسة أكثر فاعلية في فرض الانتباه

(1) ينظر: ص 486 من هذا البحث.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 367.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 211.



على المتلقي، وتأدية وظيفتها الفنية والجمالية على أكمل وجه. وحتى هذا الفاصل الذي يتوسط الكلمتين، له قيمته المعنوية، من جهة أنه يشكل أداة ربط واتصال وتوحد بين "العقيق" الأولى التي تعني الدموع. والثانية التي تقترن بالمعلم المقدس بالحجاز. وهكذا تتحدد الوظيفة الفنية لموسيقى التجنيس، ومدى تجاوبها مع المعنى والشعور.

ومن نماذج الجناس التام أيضا، قول ابن الخلوف مادحا الرسول (ﷺ): (1)

رَوَيْنَا عَنْهُ الْعُلُومَ فَهَمْنَا      أَنْ فَهَمْنَا الْمَعُـوْلَ وَالْمَنْقُولَا

فالمجانسة قائمة بين "فهمنّا" الأولى التي بمعنى الهيام، والثانية التي تفيد الفهم. وهذا على سبيل جناس التركيب المتشابه، الذي يقوم على المشابهة اللفظية والخطية بين ركنيه، على أن يكون أحدهما مفرداً، والآخر مركباً، كما في هذا البيت، فالكلمة الأولى مركبة من حرف العطف "فاء" والفاعل "همنا". أما الثانية، فمفردة، والكلمتان تشكّلان جناساً تاماً، وتطابقاً صوتياً صميمياً، يوفر تناسبا إيقاعياً، له قيمته الموسيقية والمعنوية داخل السياق. خاصة وأن هذا التناسب متجاوز. وهو ما يوفر تركيزاً وتكثيفاً، من شأنه أن يستثير المتلقي، ويحيله على موضع التأثير في البيت، على النحو الذي يتحقق مع النموذج السابق. أما "أن" التي تتوسط لفظي الجناس، فلها ضرورة وقد أفادت معنى التعليل في هذا الموضع بالذات، فَضَمِنَتْ التلاحم والتوحد بينهما، بحيث ربطت "الهيام" في "فهمنّا" الأولى بعلته "الفهم" في الثانية.

أما الجناس الناقص، فيصدر عنه تناسب نسبي. وهو صور متعددة، يتحكم فيها نوع الاختلاف بين الكلمتين في الشروط الأربعة: نوع الحروف، عددها، ترتيبها، وهيأتها تبعاً لحركاتها وسكناتها.

ويعد هذا التعدد في المجانسة الصوتية الناقصة مصدراً لتنوع وثرء موسيقي انطلاقاً من اختلاف الإيقاع بدرجة ما، وبشكل معين بين لفظي الجناس، وربما عدّ هذا الاعتبار سبباً وجيهاً في إقبال شعراء المولديات على هذا النوع، الذي وجدوا فيه ما يلبي لهم الغاية، فنياً وجمالياً، انطلاقاً مما يتيح من إمكانية التنويع الصوتي، الصادر عن اختلاف في الإيقاع بين المتجانسين والذي تتحكم فيه الصوامت والصوائت، التي بدورها تتمايز من حيث خصائصها الصوتية، فمن شأنها أن تعلو أو تنزل بمستوى الصوت، أو تمدّ فيه أو تقلّص، وهكذا. بمعنى أن: نوعها، عددها، ترتيبها وهيئتها، داخل ركني الجناس، هو مكمّن التنوع في حركة النغم. وتبعاً لأي اختلاف في أمر من هذه الأمور الأربعة، تتشكل ضروب من

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين لي مدح خير الفرقين، ص 71.

الجناس. وبالتالي أنواع من المجانسة الصوتية الناقصة. وهو ما يمكن أن نستجليه من بعض الأمثلة الشعرية.

فكما ورد من الجناس الناقص في مولدية أبي حمو "البائية"، قوله: (1)

وَأَجْمَعَ لَمَّا أَسَا أَنْ يَثُوبَا	هُسَيءِ أَلَمْ يَذْنُوبَا أَدْمُ
ولكن دعوتُ سَمِيعاً مُجِيباً	فَكَمْ قَدْ لَهَوْتُ، وَكَمْ قَدْ سَهَوْتُ
فَجَابُوا السُّهُولَ لَهُ وَالسُّهُوبَا	وَزَمُوا الْحُمُولَا وَأَمَّوَا الرُّسُولَ
فَأَمَحَى وَأَمَحَصَ عَنَّا الذُّنُوبَا	نَبِيُّ أُنَى رَحْمَةً لِلْعَوَا

فموسيقى الجناس في هذه الأبيات قائمة على إيقاعات متناسبة تناسباً نسبياً، لاختلاف في شرط من الشروط الأربعة المذكورة بين المتجانسين. وبالتالي، تتحدد طبيعة الإيقاع وفق نوع هذا الاختلاف.

فإذا تأملنا صور الجناس في هذا النموذج ألفيناها متعددة متباينة، وعليه، فإن هناك تنوعاً نوعياً، ذلك أن الإيقاع الناتج عن لفظتي: "لما، وألم" - وهو جناس ناقص - يختلف عنه في المجانسة بين: "ألم، وأدم" داخل البيت نفسه. وهو جناس غير تام، يعرف "بالمضارع"، لتقارب الحرفين المختلفين في المخرج. "فالذال"، و"اللام" كلاهما صوت أسناني (2). وهذا النوع أقرب إلى تحقيق تمام التناسب.

وفي البيت الثاني يتموقع موضع الاختلاف بين ركني الجناس في الحرف الأول: "لهوت، وسهوت" في جناس مضارع أيضاً، للقربة الموجودة بين: "اللام، والسين". (3)

ثم نلتقي في البيت الثالث مع الجناس "اللاحق". وهو الذي يتباعد فيه حرفا الاختلاف مخرجياً. وقد وقع بين: "زموا، وأموا"، وبين: "السهول، والسهوب". مع ملاحظة أن المجانسة الأولى وقع فيها الاختلاف في الحرف الأول، في حين، تعلق في الثانية بآخر حرف. وهو ما يوفر للبيت من الناحية الموسيقية تناسبا وتنوعاً في أن.

وفي البيت الأخير جناس لاحق أيضاً بين: "أمحى، وأمحص"، وهو الذي تكون فيه نسبة المجانسة الصوتية أقل، إذا ما قورن بالمضارع. فالملاحظ أن الشاعر استطاع عبر هذه المجانسات اللفظية غير التامة أن يحفظ لموسيقاه قدرًا من التناسب والتنوع، بدرجات متفاوتة وبكيفية تضي عليها وقعا جماليا تأنس له النفس، وتلتذ به الأسماع.

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 163.

(2) بشر كمال، علم الأصوات، ص 183.

(3) المرجع نفسه، ص 184.

ومن أمثلة هذا التجنيس، قول ابن زمرك في أبيات متتالية من "همزته" <sup>(1)</sup> :

كَالْزُهْرِ وَسَطَ الرُّوضَةِ الْغَنَاءِ	رَقَّتْ سَجَايَاهُ وَرَاقَتْ مُجْتَلَى
إِشْرَاقِهِ، وَالزُّهْرُ فِي الْأَلَاءِ	كَالزُّهْرِ فِي إِيرَاقِهِ، وَالْبَدْرِ فِي
فَلَقِ الصُّبَّاحِ وَوَكَفِ الْأَثْوَاءِ	يَا ابْنَ الْأَلَى إِجْمَالُهُمْ وَجَمَالُهُمْ

ففي البيت الأول، جناس ناقص بزيادة صوت بين: "رقت، وراقت". وعلى الرغم من تطابق الحروف الثلاثة المكونة للكلمتين، إلا أن وجود صوت اللين "الألف" في الكلمة الثانية -وهو أكثر أصوات اللين طولاً- قد مدّد زمن النطق بها، وأحدث تغييراً في الشكل الإيقاعي بين ركني الجناس، بما يحفظ التناسب النسبي، لا المطابقة الصوتية الصميمية. وفي البيت الثاني، جناس ناقص محرف، لاختلاف الحركة بين طرفيه: "الزهر، والزهر". والفتحة من الناحية الصوتية أطول وأوضح من الضمة <sup>(2)</sup>، وهو ما يشكل تجانسا صوتيا، مع قدر من التنوع.

ثم المجانسة بين: "إيراقه، وإشراقه"، وهي ناقصة، لاختلاف في الحرف الثاني، مع تباعد في مخرجي الصوتين: "الياء، والشين". ويعود بنا الشاعر في البيت الثالث إلى النمط الأول، أي بزيادة حرف بين: "إجمالهم، وجمالهم". ويكون بهذا قد وفر لأبياته نغما جذاباً، يستمد جاذبيته من هذه المزوجة بين التناسب والتلوين الإيقاعي.

وفي مجال الحديث عن الجناس الناقص، نشير إلى أن الجرجاني، قد استحسن منه ما كانت الزيادة في أعقاب ركنه الثاني تحديداً. لما يهيئ للنفس من تخيل التناسب الصوتي التام بين المتجانسين. ولما يحمل إليها أيضاً من التعجيب ونشوة الاكتشاف. يقول معقبا على بيت لأبي تمام، وآخر للبحتري، فيهما مجانسة هي على الترتيب بين: (عواصم - عواصم، وقواض - قواضب): "وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة، كالميم من عواصم، والباء من قواضب: أنها التي مضت، وقد أردت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكّن في نفسك تماماً، ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول، وزلت عن الذي سبق من التخيل، وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها" <sup>(3)</sup>.

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 365.

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 27.

(3) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 13.



ومما نمثل به عن هذا النوع، قول ابن الخلوف: <sup>(1)</sup>

أَلَا فِي سَبِيلِ الْحُبِّ قَلْبًا وَنَاضِرًا  
هُمَا اقْتَبَسَا مَا حَلَّ بِي وَتَعَاهَدَا

تَرَكْنَهُمَا بَيْنَ خَاشٍ وَخَاشِعٍ  
عَلَى أَنْ يَكُونَا بَيْنَ دَامٍ وَدَامِعٍ

وقول أبي عبد الله بن أبي جمعة التلايسي، مادحا السلطان الزياني:

لَهُ تَدِينُ الْبِلَادُ طُرًّا  
فَلَا مَنَاصَ وَلَا مَنَاصِبَ <sup>(2)</sup>

حيث جانس بين: "خاش، وخاشع"، "دام، ودامع"، "مناص، ومناصب".

ومن أشكال موسيقى التجنيس، أن يعتمد الشاعر إلى توظيف ما يعرف بجناس القلب. ويتعلق بشرط الترتيب، حيث تتطابق الحروف، لكنها تختلف في الترتيب. وهو ما يؤدي إلى اختلاف من ناحية الإيقاع. ذلك أن زمن النطق بالأصوات غير متساو. وبالتالي، فإن أي تغيير في مواقع الأصوات داخل الكلمة، يتبعه -بالضرورة- تغيير في الصورة الإيقاعية. ومن أمثلة هذا النوع، قول لسان الدين ابن الخطيب: <sup>(3)</sup>

فَمَآذَا عَسَى يُثْنِي عَلَيْكَ مُقَصِّرٌ  
وَلَمْ يَأَلُ فِيكَ الذِّكْرَ مَدْحًا وَلَا حَمْدًا

ومنه، قول الثغري التلمساني: <sup>(4)</sup>

فَمَا أَهْمِلُوا لَكِنْ أَهْمِلُوا إِلَيَّ  
زَمَانَ يُبِيدُ اللَّهُ فِيهِ الْأَعَادِي

فالأصوات - كما هو واضح - متطابقة غير أنها لا تشكل إيقاعا واحدا، وإن كان فيه قدر من التناسب الصوتي. وهذا، بسبب تغير مواقع الحروف، بين طريفي الجناس: "مدحًا، وحمدًا". وهو نسبي أيضا في نموذج الثغري لحق صوتي "الهاء، والميم". أما مجانسة ابن الخطيب، فقد مسها الاختلاف في جميع حروفها.

ومما تقدم، يمكن تسجيل ملاحظة عامة بشأن موسيقى التجنيس في النص المولدي، ومفادها أن الشعراء قد عنوا كثيرا بهذه الظاهرة التي طعموا بها شعرهم، فحققوا له كثيرا من الشراء الموسيقي،

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 348.

(2) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 74.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 476.

(4) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 192.

إلى درجة أن قادمهم شغفهم بها أحيانا إلى تعمُّد التكلفة، والإفراط في الاستعانة بها، على النحو الذي اشرت إليه في قسم الصورة البديعية.

لكن أضيف أن عنايتهم بالتجنيس، وإن كانت واسعة، فقد استأثر بها الجنس الناقص، أو غير التام. بحيث نسجل لهما حضوراً كبيراً، في مقابل ندرة الجنس التام في هذه الأشعار. وهو ما يشي بميل هؤلاء الشعراء إلى تكثيف النغم من جهة، وتحقيق أكبر قدر من التلوين الموسيقي من جهة ثانية. وذلك بتشكيل مستويات إيقاعية متنوعة، يشيعها هذا النوع من التجنيس.

#### د- تشكيل التردد

هو تكرار لفظة بعينها داخل البيت، على أن تُعلّقَ بمعنيين مختلفين. ويعرفه ابن رشيق بقوله: "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى أخرى البيت نفسه، أو في قسم منه".<sup>(1)</sup>

مع الإشارة إلى أن الطرف الثاني من التردد، ينبغي ألا يقع في الضرب، لأنه يصير - بذلك - تصديراً، كما سيأتي.

وبعد هذا اللون البديعي من المحسنات اللفظية التي تتعلق وظيفتها الأولى بالجانب الصوتي أو الموسيقي. وهذا انطلاقاً من تطابق المكونات الصوتية لركني التردد في كل مواصفاتها، مما ينتج عنه تناسب إيقاعي تام. وله أيضاً قيمته من ناحية المعنى، فهو ضرب من التكرار الذي يولد طاقة معنوية هامة داخل السياق الشعري، بحمله الكلمة على معنيين داخل البيت الواحد، بل في المصراع الواحد غالباً - ثم إن تأثيره الإيجابي في المعنى قد يأتي أيضاً من ذلك التناسب الموسيقي المصاحب للمعنى. هذا بالإضافة إلى القيمة الجمالية للترديد على مستوى التلقي. فله تأثيره الذي لا ينكر، من خلال متعة الانسجام الإيقاعي الناتج عن تكرار أصوات الكلمتين في تناسق وتناسب تام. فيغلو بذلك أداة فنية هامة تسترعي اهتمام المتلقي، وتثير في نفسه نشوة السماع.

والملاحظ أن شعراء المولديات قد استهوتهم هذه الحلية البديعية، فتعلقوا بها تعلقاً واضحاً، يدل على ذلك، حجم توظيفهم لها، بالكيفية التي جعلت منها ظاهرة أسلوبية ميزت شعرهم. ومن نماذجها، قول عبد الله بن لسان الدين من "لاميته":

أَطَارَ الْفُؤَادَ، فُؤَادَ الْمَشْـوُوقِ      وَأَغْرَى السُّهَادَ بِطَرْفِهِ كَلِيلِ

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 333.

وَدَمْعٍ يُسَاجِلُ دَمْعَ الْغَمِّ كَامٍ  
نَشَاوَى بِكَاسِينَ: كَاسِ الْهَمِّ وَوَى  
دِيَارِهَا الْوَحْيُ، وَحْيُ السَّمَاءِ  
نَشْدُكَ بِالْبَانَ، بَانَ الْحَمَى

وَشَجْوِ الْحَمَائِمِ عِنْدَ الْهَدِيلِ  
وَكَاسٍ مِنَ الْأَمْنِ مِثْلَ الشَّمُولِ  
تَنْزُلُ، أَكْرَمَ بِهِ مِنْ نَزُولِ  
وَبِالْمَوْرِ الْعَذْبِ وَالسَّلْسِ بَبِيلِ<sup>(1)</sup>

حيث نسجل الترديد في: (الفؤاد، الدمع، الكاس، الوحي، البان). وقد حرص الشاعر - كما هو واضح - على أن يعلق الركن الثاني في كل مرة بمعنى مغاير لما تعلق به الأول. فحقق بذلك خصوصية معنوية، حيث فجر من الكلمة الواحدة إمكانات تعبيرية متعددة. بالإضافة إلى التناسب الإيقاعي الحاصل من تردد أصوات هذه الكلمات بصورة متساوية.

ومن نماذجه أيضاً، ما جاء في مولدية عبد العزيز بن أبي سلطان "القافية":<sup>(2)</sup>

مَا فِي الْوَجُودِ تَكَثُّرُ لَمَكْتَرٍ  
فَمَتَى نَظَرْتُ فَاَنْتَ مَوْضِعَ نَظَرَتِي  
فَاسْلُكْ مَقَامَاتِ الرِّجَالِ مُحَقَّقًا  
مَرْقَ حِجَابِ الْوَهْمِ لَا تَحْضَلْ بِهِ  
وَاقْطَعْ حَبَالَ عِلَاقٍ وَعَوَائِقٍ

إِنَّ الْمَكْتَرَ بِالْأَبْطَلِ يَعلقُ  
وَمَتَى نَطَقْتُ فَبِمَا يَغْرُكُ أَنْطَقُ  
إِنَّ الْمُحَقَّقَ شَاوَهُ لَا يُلْحَقُ  
فَالْوَهْمُ يَسْتَرُ مَا الْعُقُولُ تَحَقُّقُ  
إِنَّ الْعَوَائِقَ بِالْمَكَارِمِ تُطْرَقُ

ومنه قول الثغري التلمساني من "لاميته":<sup>(3)</sup>

لَخَيْرِ مَحَلٍّ حَلُّهُ خَيْرُ مَرَسَلٍ  
إِذَا اللَّهُ رَدَّ الشَّمْسَ بَعْدَ غُرُوبِهَا

مَحَلٌّ مَحَلٌّ بِالْفَضَائِلِ أَهْلُ  
إِلَيْهِ وَشَقُّ الْبَدَرِ، وَالْبَدْرُ كَامِلُ

ومما نستدل به من شعر ابن الخلوف، قوله:<sup>(4)</sup>

كَنَزُ الْقَنَاعَةِ كَنْزٌ لَا نَفَادَ لَهُ  
لَمْ يَخْلُقِ اللَّهُ مِنْ خَلْقٍ بِمُضِيعَةٍ  
يَا خَائِفًا مِنْ أَقَاعِي الدَّهْرِ تَنْهَشُهُ  
يَسْتَعْقِبُ الْعُسْرَ بَعْدَ الْيُسْرِ مِنْكُمْ شَأْ

وَمُلْكُهُ عَزْأَنَ يَسْتَخْدِمُ الْخَدَمَ مَا  
فَضْلًا وَمِنْ فَضْلِهِ قَدْ أَصْبَغَ النِّعْمَا  
أَمَا تَرَى الدَّهْرَ بِالضُّدِّينَ قَدْ حَكَمَا  
وَيَعْقِبُ الْيُسْرَ بَعْدَ الْعُسْرِ مِبْتَسَمَا

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 291.

(2) المصدر نفسه، ج 6، ص 115-116.

(3) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 69.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 36-37.



وقد أخذت أبيات ابن الخلوف بصورة متتالية، كما هو ترتيبها في القصيدة، مع الإشارة إلى أن هذه المولدية، وأغلب مولدياته، مثقلة بهذا اللون البديعي.

ولعل في النماذج المتقدمة ما يفي بتأكيد مدى شيوع هذه الظاهرة البديعية، التي أشرت بداية أن الشعراء قد طعموا بها أسلوبهم بشكل لافت للانتباه. وتفسير هذا، هو ما ينطوي عليه التردد من قيمة صوتية، وتجانس موسيقي، يتردد عبر محطات معينة داخل البيت، من شأنه أن يثير النشوة والمتعة في المتلقي، ويحمله على السماع. كما أن لموسيقى التردد دورها في تسهيل عملية الإنشاد، وتوفير قدر كبير من عنوية الترنم والتغني بهذا الشعر.

### تشكيل التصدير

هو نوع من التكرار الصوتي، حاصل من ترديد كلمة مرتين، على أن تلزم في الثانية موقعا محددا في البيت، هو: (الضرب) حتى لا يكون هناك تداخل بينه وبين التردد، أو التجنيس. وهو بحكم خصوصية هذا الموقع، له علاقة بالقافية؛ إذ يسهل استخراج قوائيم الشعر، على حد رأي ابن رشيق<sup>(1)</sup>. وكأنما شق التصدير الأول يستدعي شقه الثاني.

وعلى هذا، فإن للتصدير وظيفة مزدوجة: معنوية، وقد سبق توضيحها في قسم الصورة البديعية. وعروضية - موسيقية، تتمثل في ما ينتجه طرفا التصدير من تناسب في الإيقاع بين آخر محطة في البيت، وإحدى محطاته الداخلية، بالكيفية التي يقتضيها السياق.

ولاشك أن لموسيقى التصدير - على هذا النحو - قيمتها المعنوية، بالإضافة إلى القيمة الجمالية، بحيث تجعل المتلقي يلتذ بمتعة التناسب الذي تنتجه لفظة التصدير الأولى، ثم تفرض عليه نوعا من الانتباه وهي تحمله على توقع عودة هذا التناسب مع آخر البيت.

وقد تقدم الحديث عن مدى شيوع هذا اللون البديعي في النص المولدي. وتفسير ذلك الشيوع مرتبط بأهميته كأداة فاعلة في إنتاج القيمة الفنية والجمالية، لاسيما على المستوى الموسيقي، باعتباره محسنا لفظيا. وهذه بعض النماذج نحاول من خلالها تأكيد هذه القيمة، متوخين في ذلك، توزيعها على أقسام التصدير، كما حلدتها ابن المعتز<sup>(2)</sup>.

فمن القسم الأول، الذي توافق فيه آخر كلمة في البيت، آخر كلمة في المصراع الأول، قول يحيى

(1) ينظر: ابن رشيق العمدة، ج2، ص 03.

(2) ينظر: ابن المعتز، البديع، ص 47-48.

بن خلدون: (1)

إِذَا التَّجُّ هَوْلُ يَوْمِ الْحَشْرِ، أَوْ جَلُّ خُطْبُهُ  
فأحمدُ ينجي الخلقَ من ذلك الخطبِ  
وقول الثغري التلمساني: (2)

وَلِي عِنْدَهُمْ مِنْ صَدَقٍ وَدِّيَ وَسَائِلُ  
وحاشى لديهم أن تخيبَ الوسائلُ  
ومنه أيضا ما جاء على لسان عبد الرحمن بن خلدون: (3)

قَصَّرْتُ فِي مَدْحٍ، فَإِنْ يَكُ طَيِّبًا  
فبِمَا لَذَكَرَكَ مِنْ أَرِيحِ الطَّيِّبِ  
أما القسم الثاني، فمعه يكون التوافق بين آخر كلمة في البيت وأول كلمة منه. كما في قول أبي  
حمو موسى الزباني:

غَرِيبٌ فَرِيدٌ أَنَا بَيْنَكُمْ  
وحاشاكم تُفَرِّدُونُ الْغَرِيبَا (4)  
ومنه قول ابن الخلوف: (5)

وَقَائِعُ أَشْجَى وَقَعُهَا مُهَاجَ الْعَدَا  
وكم نَعَم في طَيِّ تَلَكَ الْوَقَائِعِ  
ففي القسم الأول للتصدير تكررت: (خطب، طيب، غريب) في نهاية كل مصراع، وفي هذا التكرار  
قيمة فنية جمالية على مستوى الربط المعنوي، وكذا من الناحية الموسيقية، بحيث يولد طرفا  
التصدير تناسبا إيقاعيا له وقعه الجمالي المؤثر في النفس وهي تتلقاه، وتستمتع بترده بعد مسافة  
زمنية محددة، هي الفاصل القائم بين عروض البيت وضربه.

أما في القسم الثاني من أقسام التصدير، والذي تجسده كلمتا: (الغريب، الوقائع) ففيه تبدو  
القيمة الجمالية ربما أعمق، والنفس تستشعر متعة التلقي، انطلاقا من الانسجام الموسيقي الحاصل  
في مفتتح البيت وختامه. كما يعد هذا النوع أكثر قلرة وإيجابية من حيث الاستدلال على القافية،  
وذلك من أول كلمة في البيت.

بقي القسم الثالث، والذي يكون فيه تحديد الموقع متعلقا بالطرف الثاني من التصدير فحسب.  
أما الأول، فله أن يشغل حيزا في أي موقع آخر داخل فضاء البيت. ويمكن أن نلاحظ -إذا وضعنا هنا

(1) ابن خلدون يحى، بغية الرواد، ج 2، ص 232.

(2) المصدر نفسه، ص 68.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 509.

(4) ابن خلدون يحى، بغية الرواد، ج 2، ص 162.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقين، ص 363.

النوع في مقارنة مع نظيره السابقين - أن ثمة فرقا واضحا من ناحية التوزيع، إذ يتوفر - في تقديري - شرط التناسب التام من حيث المسافة الفاصلة بين الطرفين، في القسمين: الأول والثاني. وهي مسافة تسمح للمتلقي بتقدير المدة الزمنية لتلقي إيقاع التصدير المناسب. أما في هذا الأخير، فإن حجم المسافة قد يطول وقد يقصر، بحسب ما يستدعيه السياق. وهذه النماذج توضح ذلك.

يقول ابن الأحمر، مصدرًا داخل مصراع واحد: <sup>(1)</sup>

فَرَدُّدٌ مِنْ أَخْبَارِهِ خَبَرٌ لَوْعَةٍ      غَرِيبٌ هَوَاهَا قَدْ أَدِيقَ غَرِيبُهَا

وعلى شاكلة هذا التصدير، قول أبي القاسم البرجي: <sup>(2)</sup>

فِيهَا وَفِي طَيْبَةِ الْغُرَاءِ لِي أَمَلٌ      يَصَاحِبُ الْقَلْبَ مِنْهُ مَا يُصَاحِبُهُ

ومنه ما توزع على شطرين، كما في قول لسان الدين ابن الخطيب: <sup>(3)</sup>

أَنْتَ مَصْبَاحُهَا وَنُورُ دُجَاهَا      دَافَعَ اللَّهُ عَنْكَ مِنْ مَصْبَاحِ

أو كما في نموذج الثغري التلمساني، حيث يقول: <sup>(4)</sup>

وَمَا الرُّسُلُ إِلَّا كَالْمَبَادِي لَغَايَةٍ      هُوَ الْغَايَةُ الْقَصْنُوعَى أَيْمُ الْمَبَادِيَا

ومنه قول يحيى ابن خلدون: <sup>(5)</sup>

وَقَالُوا جُنُونٌ مَا اعْتَرَاهُ وَإِنَّمَا      لَنَزِيدُ النَّصَابِي أَنْ يُقَالَ جُنُونُ

فالملاحظ أن توزيع ركني التصدير يختلف من نموذج إلى آخر. وللإشارة، فإن لهذا النوع أيضا قيمته وأثره الجمالي. فبالإضافة إلى ما يحققه من تناسب، ففيه مزية التنوع، على مستوى الموقع، أو بالأحرى، المسافة. وإن كان المتلقي لا يستطيع - والحال كذلك - أن يضبط توقعه لاستقبال تناسب التصدير، على النحو الذي يوفره الشكلان: الأول، والثاني. وقد ينجح الشاعر في الظفر

(1) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمان، ص 383.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 296.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 392.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 191.

(5) المصدر نفسه، ص 215.



بالحسينيين: التناسب، والتنويع على السواء. حين يجمع بين أقسام التصدير الثلاثة في أبيات متتالية

أو متقاربة في توزيعها داخل القصيدة، على شاكلة ما فعل ابن الخلوف في "ميميته"، حيث يقول: (1)

وَيَنْثُثُمْ وَقَلْتُمْ أَنْتَ فِي الْحُبِّ غَادِرٌ  
صَدَقْتُمْ، أَهَذَا كَانَ مِنِّي صَدَقْتُمْ  
حَكَمْتُمْ بِسَلْبٍ وَأَوْجَبَ السَّهْدَ وَالْأَسَى  
وَبِالسَّلْبِ وَالْإِجَابِ عَدْلًا حَكَمْتُمْ  
وَلَمْ تَسْمَحُوا لِمَا قَدَرْتُمْ بَعُوقَكُمْ  
فِيَا لَيْتَكُمْ لِمَا قَدَرْتُمْ عَفْوَتَكُمْ

ففي البيت الأول، نلتقي بالقسم الثالث من التصدير، وفي الثاني بالثاني، وفي الثالث بالأول. وهكذا يضمن الشاعر لشعره إيقاعا موسيقيا متميزا، وانسجاما موزعا داخل أبياته عبر مواقع معينة، يستقبل المتلقي عند كل موقع منها وقعا جماليا، تنتجه موسيقى التصدير.

وبهذا نكون قد وقفنا على الوظيفة الفنية والجمالية للتصدير. ومدى عناية شعراء المولديات بهذه الأداة، وإن كانوا - أحيانا - قد سقطوا في دائرة التكلف، كما أشرنا سابقا. هذا بالإضافة إلى تسجيل ملاحظة بخصوص هذا العنصر النغمي، قبل أن نتركه، وتتعلق بعدم الالتزام بتكرار اللفظة تكرارا صميميا في كل الاستخدامات، بمعنى أن هؤلاء شكلوا التصدير أحيانا من الكلمة واحد مشتقاتها. وقد تقدمت نماذج عنه في قسم الصورة البديعية. وهذا وإن كان مقبولا - إلا أنه يصنف في الدرجة الثانية من حيث القيمة الصوتية الموسيقية خاصة. وهو ما تنبه إليه ابن رشيق، حيث علق على بيت لأبي نواس صلت فيه بين "رقت - ورقيق"، فقال: "وهو عندي بعيد من إحكام الصنعة التي يدخل بها في هذا الباب، على أنه غاية في ذاته؛ لأن أكثر العادة أن تعاد اللفظة بنفسها". (2)

### تشكيل التصريع

هو أن يتوخى الشاعر تحقيق التسوية بين: "العروض"، و"الضرب"، من حيث الوزن والتقنية والحركة الإعرابية. وعند ابن رشيق، هو: "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه؛ تنقص بنقصه وتزيد بزيادته". (3).

وعليه، فإن للتصريع أهميته الموسيقية، من خلال التجانس الوزني بين العروض والضرب، مع مراعاة تردد صوت الروي في كليهما.

وقد اعتمدت القصيدة المولدية على موسيقى التصريع. وهو الحكم الذي نستخلصه من مجموع القصائد التي هي موضوع الدراسة، وعددها خمس وسبعون (75) قصيدة، باستثناء ثلاث مولديات

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديران جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 172.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 5.

(3) المصدر نفسه، ج 1، ص 173.

للشاعر ابن الخلوف، وهي تمتاز جميعاً بالقصر، مقارنة بغيرها في الديوان. وهي: "الميمية"<sup>(1)</sup>، ويستهلها بقوله:

يَا أَكْرَمَ الْعُرْبِ الْكَرَامِ، وَمَنْ لَهُ  
جَاءَ بِهِ لَأَذِ الْمَسِيحِ، وَأَدَمُ  
- "الرائية"<sup>(2)</sup>، ومطلعها:

يَا أَرْحَمَ الرَّاحِمِينَ الْعَفْوُ عَنْ وَجَلٍ  
لَمْ يَمَثُلْ مَا بِهِ مَوْلَاهُ قَدْ أَمَرَا  
- "الميمية"<sup>(3)</sup>، أيضاً، ومطلعها:

أَيَا رَبُّ، يَا اللَّهَ، يَا بَارِيَّ النَّسِيمِ  
وَيَا رَبُّ، يَا وَهَّابُ، يَا مَجْرِي الْقَسَمِ

وإذا كان تصريح المطالع يكاد يكون سمة لازمة للقصيدة العمودية، فإن الجدير بالملاحظة في القصيدة المولدية، أن الشعراء لم يكتفوا بتصريح الافتتاح فحسب، إنما صرّعوا أيضاً في ثنايا القصيدة بالدرجة التي تجعل منه سمة أسلوبية. وتأكيداً لهذه الملاحظة، نستدل ببعض القصائد، من باب التمثيل. ومنها "يائية" الثغري التلمساني، التي يستهلها ببيت مصرع، قائلا:<sup>(4)</sup>

سَمَاءَ لَكَ نَوْرُ الْحَقِّ لِلْحَقِّ هَادِيَا  
فَخَفَضْتُ طَرْفًا مِنْ سَنَاهُ وَهَادِيَا

ثم يصرع بعد ثلاثة أبيات، في ثلاثة أبيات متتالية:

فَفِي الرُّشْدِ لَا تَزْدَادُ إِلَّا تَمَارِيَا  
وَلَوْ ثَمَرَ التَّوْفِيقِ أَصْبَحْتُ جَانِيَا  
وَلَا كَانَ قَلْبِي بِالْجَرَائِمِ قَاسِيَا  
وَفِي الْغِيِّ لَا تَزْدَادُ إِلَّا تَمَارِيَا  
لَمَّا كُنْتُ لِلْأَلَامِ وَالذُّنْبِ جَانِيَا  
وَلَا كُنْتُ عَنْ دَارِ الْأَحْبَةِ قَاصِيَا

ويصرع حين يتحول إلى مقام التضرع، قائلا:<sup>(5)</sup>

مَلَحْتُ يَدِي يَا ذَا الْمَعَارِجِ رَاجِيَا  
وَاصْبَحْتُ آمَالِي إِلَيْكَ حَوَادِيَا

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 217.

(2) المصدر نفسه، ص 516.

(3) المصدر نفسه، ص 517.

(4) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 189.

(5) المصدر نفسه، ص 190.

كما يصرع عند إشادته بذكرى المولد النبوي: (1)

حَلَلَتْ بِرَنْعِ الْمَلِكِ، فَاخْتَالَ زَاهِيَا      وَصَارَ لِنُورِ النِّيَرَاتِ مُبَاهِيَا

ويصرع أيضا في مقطع مدح السلطان، قائلا: (2)

سَتَقْضِي لَكَ الْأَقْدَارُ مَا كُنْتَ نَاوِيَا      وَتُدْنِي الْمُنَى مِنْ حَيْثُ تُقْصِي الْمَنَاوِيَا

فحين نتأمل كلا من العروض والضرب في هذه الأبيات، سنجد أنهما متطابقان من حيث الوزن (فاعلن) (O//O/)، والحركة الإعرابية (النصب)، والروي (الياء). وبذلك يكون الشاعر قد حقق لقصيدته -عن طريق موسيقى التصريع- جانبا جماليا مؤثرا، يتمثل في هذا التناغم والتناسق الموسيقي الذي يتردد في ثنايا القصيدة، عبر مسافات معينة.

ومن هذه النماذج، مولدية أحمد بن عبد المنان الأنصاري، التي يقول في مطلعها مصرعا: (3)

أَمَّا الْمَشِيبُ فَقَدْ لَاحَتْ لَوَامِعُهُ      فَمَا لِدَمْعِكَ لَا تَهْمِي هَوَامِعُهُ

ثم يصرع عندما ينتقل إلى الوقفة الطللية، وذلك في بيتين، حيث يقول:

هَلْ الْعَقِيقُ وَمَا ضُمْتُ أَجَارِعُهُ      كَمَا عَهْدُنَاهُ أَمْ أَقَوْتُ مَرَابِعُهُ  
أَيَّامُ ظَبْيِكَ لَمْ تَقْفِرْ مَرَاتِعُهُ      مِنْهُ، وَبِدْرِكَ لَمْ تُظْلِمْ مَطَالِعُهُ

كما يصرع في المقطع الخاص بمدح الرسول (ﷺ) عند قوله: (4)

وَالْمَاءُ فَاضَ مَعِينًا مِنْ أَصَابِعِهِ      وَهَلْ بِخُورِ النَّدَى إِلَّا أَصَابِعُهُ

وتكثر ظاهرة التصريع بشكل بارز مع المطولات، وهو ما نسجله على قصائد ابن الخلوف تحديدا. وربما وجد في هذه الوسيلة ما يحقق له قيمة جمالية مؤثرة، تحمل المتلقي على متابعة القصيدة -على امتدادها- لما توفر له من متعة، من خلال تحليلية الأبيات بهذه الحلية الموسيقية الموزعة في ثنايا النص عبر مواقع معينة. ومن أمثلة ما نستدل به، مولديته "الميمية" (5)، التي صرع فيها عشر مرات، نكتفي بذكر مفردات العروض والضرب على الترتيب، كما يلي: (فتبسما - فتنسما)، (مكلثما - عثمثما)،

(1) المصدر السابق، ص 191.

(2) المصدر نفسه، ص 192.

(3) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87.

(4) المصدر نفسه، الورقة 86.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 319 إلى 346.



(ارتقى كما - مؤلما)، (مثلما - ذمما)، (مسئما - سلما)، (مثلما - آدمما)، (ميمما - ميمما)، (في  
عمى - في نما)، (مثلما - آدمما)، (كانما - فارتقى).

والملاحظ على كيفية توظيف التصريع وتوزيعه في القصيدة لدى شعراء المولديات، هو  
حرصهم - غالبا - على أن يصرعوا عند التحول من موضوع إلى آخر، أو في ثانيا كل موضوع داخل  
المولدية. وهو في الحالين، يعد شاهدا على القدرة وثرأ المادة، يقول قدامة: "وربما صرعوا [الشعراء] أبياتا  
آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بصره" (1). كما عده ابن  
رشيقي علامة اقتدار في قوله: "وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو  
من وصف إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع، إخبارا بذلك، وتنبها عليه. وقد كثر  
استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع التصريع، وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة" (2).

### تشكيل التصريع

هو ضرب من التكرار القائم على ترديد بنية وزنية معينة داخل البيت الشعري. وقد عده قدامة  
من نعوت الوزن، معرفا إياه بقوله: "هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع لأجزاء في البيت على سجع أو  
شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف" (3). فهو يعتمد -بالإضافة إلى المماثلة الوزنية- التقفية  
الداخلية والتسجيع في الوحدات الوزنية.

وما يستفاد من تعريفه، أن وظيفته، فنية جمالية، بحيث يضيف على الشعر رونقا وجمالا،  
يشيعه الانسجام والتتابع الإيقاعي المنتظم، الصادر عن مفردات التصريع المشكلة في صيغ وزنية  
متطابقة. بالإضافة إلى الصوت المتكرر في أعقاب كل وحدة موسيقية، أو في نهاية الجملة الترصيعية،  
مع ما قد يكون من تماثل في البنية الصرفية. كل هذا من شأنه أن يشكل وقعا جماليا يستثير السامع  
بما يوفر من تناسب موسيقي.

ولقد توسل شعراء المولديات بهذا اللون البديعي لما وجدوا فيه ما يحقق لشعره من أثر فني  
جمالي. وهو من الشيوخ بحيث شكل ملمحا أسلوبيا في شعره. ومن أمثله قول عبد العزيز بن أبي  
سلطان: (4)

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 86.

(2) ابن رشيقي، العمدة، ج 1، ص 174.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 80.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 297.

أَوْفَى الْوَزَى ذِمًّا / أَسْمَاهُمْ هِمًّا / أَعْلَاهُمْ كَرَمًا / جَلَّتْ مَنَاقِبُهُ  
مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن  
ومنه قول ابن زمرك: (1)

كَالزُّهْرِ فِي / إِيْرَاقِهِ / وَالبَدْرِ فِي / إِشْرَاقِهِ / وَالزُّهْرِ فِي الْإِلَآءِ  
مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ  
زمن أمثله أيضا قول الثغري التلمساني: (2)

قَالَ سَعْدٌ مَقْتَبِلٌ / وَالْعَزُّ مُتَصِلٌ / وَالِدُهُرٌ مُحْتَفِلٌ / فِي زِيٍّ جَدْلَانِ  
مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن

فقد تحقق الترصيع في هذه النماذج من خلال ترديد البنية الوزنية ذاتها، وهي على الترتيب: تفعيلة البسيط المزدوجة (مستفعلن فعلن) في النموذج الأول. وفي الثاني تفعيلة الكامل (متفاعلن). وفي الثالث من البسيط أيضا بتفعيلته المركبة. هذا بالإضافة إلى أن كل هذه الترصيعات قائمة على المماثلة الصرفية بين المفردات مع التزامها بالسجع، ممثلا في تكرار آخر حرف من جملة الترصيع. ويكل تأكيد أن لهذا التناسب المستمد من مستويات متعددة، أثره الإيجابي في إثراء النص الشعري، فنيا وجماليا، إثراء يمدد بقدر كبير من الرونق والسحر الموسيقي الذي يأسر الأذن ويستأثر بالسمع.

على أن الإكثار من الترصيع واستخدامه في أبيات متتالية، يخرج بالشاعر من حدود الاعتدال إلى التعمل والتكلف، ويوقعه في النمطية والرتابة، ويصبح حينها عبئا على النص. والحقيقة أن ما بين أيدينا من القصائد المولدية لا يكشف عن تكلف أو إسراف في توظيفه، باستثناء مولدية للشاعر أبي حمو موسى الزباني وهي "البائية"، التي رصع فيها بما يغطي ثلث أبياتها (سبعة عشر بيتا) (3).

### تشكيل المماثلة

تقترب المماثلة من الترصيع، من حيث كونها تكرارا لبنية وزنية تحققها بعض مفردات البيت أو جميعها. لكن لا يشترط فيها أي شرط آخر مما يقوم عليه الترصيع، من تسجيع، وتقفية، أو بني صرفية. فعمادها الوحيد هو التناسب العروضي. وقد ترد مقفاة عن غير قصد (4).

(1) ابن زمرك: الديوان، ص 365.

(2) ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 229.

(3) عن القصيدة كاملة. ينظر: ابن خلدون يحمي، بغية الرواد، ج 2، ص 162 إلى 164.

(4) ابن أبي الإصبع (أبو محمد زكي الدين)، تحرير التحبير، طبعة المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1983، ص 297.

فأثرها الفني والجمالي مرتبط بذلك التوافق الإيقاعي الناتج عن تردد بنية وزنية بكيفية معينة تشكلها مفردات البيت المتكافئة وزنياً. وهي ظاهرة تشيع بشكل واضح في القصيدة المولدية. ومن أمثلتها ما جاء في قول ابن الخلف:<sup>(1)</sup>

يَا مَلَاذِي / وَعُمْدَتِي / وَغِيَاثِي	يَا أَمَانِي / وَمُنْيَتِي / وَعَمَادِي
فاعلاتن / مُتَفَعِّلن / فَعْلَاتن	فاعلاتن / مُتَفَعِّلن / فَعْلَاتن
يَا مُجِيرِي / وَمُعْتَقِي / وَتَصِيرِي	يَا شَفِيعِي / وَمُنْقِذِي / وَرَشَادِي
فاعلاتن / مُتَفَعِّلن / فَعْلَاتن	فاعلاتن / مُتَفَعِّلن / فَعْلَاتن
يَا سَرَاஜِي / وَمُنْجِدِي / وَطَبِيبِي	يَا حَبِيبِي / وَكَعْبَتِي / وَاعْتِقَادِي
فاعلاتن / مُتَفَعِّلن / فَعْلَاتن	فاعلاتن / مُتَفَعِّلن / فَعْلَاتن

فقد التزم في كل مفردات هذه الأبيات بتفعيلتي بحر الخفيف، وكررها وفق هذا النظام بشكل صميمي، ما عدا تفعيلة الضرب في البيت الأخير، فهي صحيحة (فاعلاتن). وبهذا يكون قد حقق تناسقا وتناسبا إيقاعيا يضفي جمالا له وقعه الأسر في الأسماع.

ومن الأمثلة التي نوردها في هذا المقام، قول أبي القاسم عبد الله بن يوسف:<sup>(2)</sup>

كَمَ أَمَةٍ مَمْحُودَةٍ آثَارُهَا      كَمَ شَرَعَةٍ مَنَسُوخَةٍ أَحْكَامُهَا  
كَمَ عَصَبَةٍ مَغْلُوبَةٍ أَنْصَارُهَا      كَمَ مَلَةٍ مَكْسُورَةٍ أَصْنَافُهَا

ففي لغة البيتين توازن وزني ملحوظ، بحيث توازن كل كلمة في الشطر الأول نظيرتها في الشطر الثاني على الترتيب: (كَمَ 2X)، (أمة = شرعة = O//O/، (ممحوة = منسوخة = O//O/O/، (آثارها = أحكامها = O//O/O/، وكذلك الشأن في البيت الثاني. هذا بالإضافة إلى توافق مفردات البيت الأول مع مفردات البيت الثاني على الترتيب: (كَمَ 2X)، (أمة = عصبه)، (ممحوة = مغلوبة)، وهكذا.

ومن هذه النماذج أيضا، قول لسان الدين بن الخطيب:<sup>(3)</sup>

فَسَرَى الْخَصْبُ فِي الْجُسُومِ الْهَزَالِي      وَجَرَى الرَّسْلُ فِي الضَّرْعِ الشَّاحِ

حيث تتكافأ وزنياً - كل كلمة من المصراع الأول مع نظيرتها في الثاني على الترتيب.

وعلى غرار هذا التطابق الوزني بين مفردات البيت، قول الثغري التلمساني:<sup>(4)</sup>

(1) ابن الخلف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 443.

(2) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 69.



فِيَا لَيْلَ أَشْجَانِي، أَمَا لَكَ آخِرُ      وَيَا بَحْرَ أَشْوَاقِي، أَمَا لَكَ سَاحِلُ

وعلى هذا النحو، أتاحت موسيقى المائلة لشعراء المولديات تشكيلا إيقاعيا منتظما سخيا، جاد عليهم بكثير من العطاء الفني والجمالي. خاصة وأنهم أحسنوا توزيعه في ثنايا القصيدة ولم يرد عندهم بشكل تراكمي رتيب.

### تشكيل التكرار

ينبغي أن أشير بداية أن كل ما تقدم الحديث عنه ضمن عنصر موسيقى الكلمة، إنما يندرج ضمن مصطلح التكرار، لأنه إما ترديد لبنية صوتية، أو وزنبة بكيفية معينة داخل البيت الشعري. أما الذي نقصده هنا فمتعلق بتكرار كلمة أو جملة شعرية بشكل عمودي، أي عبر عدد من الأبيات داخل القصيدة. فهو التكرار اللفظي الذي تترتب عنه قيمة صوتية موسيقية، إلى جانب الفائدة المعنوية - في أغلب الأحيان - والتي تتوقف على طريقة توظيفه، ومدى فاعليته داخل السياق.

وقد تقدمت دراسة التكرار في علاقته بالمعنى، وفي هذا الموضع، نعود إليه من زاوية ما ينتجه من اثر فني جمالي على المستوى الصوتي - الموسيقي. وهو اثر يتحقق انطلاقا من تكرار كلمة أو جملة، ينجم عنه تردد أصوات وإيقاعات متناسبة متناسقة، تعبر في الواقع عن موقف انفعالي لدى الشاعر. ولها وقعها وأثرها في الذات المتلقية من جهة ما تحتويه من التناسب الموسيقي الذي يسترعي الانتباه، ويحيل المتلقي على المصدر المشع في النص.

وانطلاقا من الشعر المولدي، يمكن القول إن الشعراء قد تعلقوا - وبشكل بارز - بظاهرة التكرار لما وجلوا فيها من أهمية على مستوى الأداء المعنوي، كما سبق. وكذا، لما توفره من كثافة النغمة ومتعة الانسجام الموسيقي، الذي يوافق كثيرا عملية الإنشاد. وهذه بعض النماذج من شعرهم تكشف عن مستوى هذا التوظيف وكيفية.

فمن أمثلة تكرار الكلمة، قول ابن زمرك: (1)

وَجَنَهاً مِنْ الْحَقِّ الْمُبِينِ جَمِيلًا	حَيْثُ النَّبَوَّةُ قَدْ جَلَّتْ أَفَاقُهَا
لِتَبَيِّنَ التَّحْرِيمَ وَالتَّحْلِيلَ	حَيْثُ الرِّسَالَةُ فَصَّلَتْ أَحْكَامُهَا
فَالنَّصُّ مِنْهَا يَعْضُدُّ التَّأْوِيلَ	حَيْثُ الشَّرِيعَةُ قَدْ رَسَتْ أَرْكَانُهَا
مَحَقُّ الضَّلَالِ وَأَذْهَبَ التَّضَلُّيلَ	حَيْثُ الْهُدَى وَالِدِينُ وَالْحَقُّ الَّذِي

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 477.

حيث الضريح يضم أكرم مرسل وأجل خلق الله جيلاً جيلاً  
فقد كرر كلمة (حيث) التي ترتب عنها تناسب صوتي إيقاعي عند مطلع كل بيت. ويكون بذلك  
الشاعر قد وفر على امتداد هذه الأبيات، إلى جانب تناسب إيقاع القافية جانباً جمالياً هاماً له أثره  
الإيجابي في النفس، وهي تستأنس وتستمتع بهذا التوافق النغمي بين مفتتح البيت ونهايته.

ومن هذه النماذج أيضاً، قول أبي حمو مردداً كلمة (سلام) في مولديته "اليائية" التي اختتمها بإرسال  
التحية للمصطفى : (1)

سَلامٌ على مَنْ بالبقيع وبالحَمَى	سَلامٌ على البدر المنير التهامي
سَلامٌ على المشتاق موسى بن يوسف	على خير خلق الله هار ومهدي
سَلامٌ مشوقٍ أثقلتُهُ ذنوبُهُ	وأخّر عن سيرٍ، وقُيدَ عن سعي

حيث حرص على تذييل القصيدة بهذا التكرار النغمي الذي منح خاتمتها طلاوة وعنوية، فكان  
لها أثرها الواضح باعتبار موقعه، فالخاتمة هي قاعدة القصيد وأخر ما يستقر في السمع والنفس.

ومثلما وقع التكرار في الكلمة المفردة، وقع في العبارة أو الجملة أيضاً، وإن كان أقل حضوراً.

ومن أمثلته، قول الثغري التلمساني: (2)

إن كان موسى للخلافة بدرها	فالتأشفيني شمسها وضحاها
إن كان موسى للخلافة صدرها	فالتأشفيني قلبها وحجاها
إن كان موسى للخلافة سحبهها	فالتأشفيني غيثها ونداها
إن كان موسى للخلافة لحظها	فالتأشفيني نورها وسناها

فالملاحظ على مستوى التكرار الصوتي (الكلمة) هو التردد شبه الكامل للمصرع الأول: (إن كان  
موسى للخلافة)، بالإضافة إلى اسم: (التأشفيني) في مطلع المصراع الثاني من كل بيت. فإذا علمنا أن  
باقي المفردات تتوازن وتتكافأ عروضياً، أمكننا القول بأن الشاعر استطاع أن يشكل تناسباً إيقاعياً على  
امتداد هذه الأبيات. فهي صورة موسيقية واحدة ترددت أربع مرات، تضافر في تشكيلها: التناسب الصوتي  
الإيقاعي الناتج عن التكرار اللفظي، مع التناسب الإيقاعي الحاصل من المماثلة الوزنية.

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 67.

(2) التنسي محمد بن عبد الله: تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 194.

ومن تكرار الجملة، نضيف نموذجاً لابن الخلوف من مولديته "الميمية"، يقول فيه: <sup>(1)</sup>

فَيَا رَحْمَةَ اللَّهِ انتصاراً مؤيِّداً	فقد أن للمصـدور أن يتـألم
فَيَا رَحْمَةَ اللَّهِ انتصاراً معززاً	فقد ألم العـصيان قلبي وكلماً
فَيَا رَحْمَةَ اللَّهِ انتصاراً مؤزراً	فقد أوهن التفريط ركني وهـدماً
ويا نصرة الله استجيبني وأسرعني	وكفى عني ضرماً البأس ضرماً
ويا نصرة الله استجيبني وأسرعني	فقد رشق العصيان في القلب أسهماً

حيث نسجل تطابق الصورة الموسيقية بشكل صميمي بين الأشطر؛ أما الثلاثة الأولى، فتجمعها المطابقة الصوتية الإيقاعية في جملة: (فيا رحمة الله انتصاراً)، مع وحدة الوزن التي تجمع بين مفردات - العروض - وهي: (مؤيدا، معززا، مؤزرا) فكلها على وزن (مفاعلن). وأما شطرا البيتين الأخيرين فجميع مفرداتهما مكررة تكراراً تاماً.

ولا شك قد أدى التكرار هنا وظيفته الفنية والجمالية، بحيث عكس الصورة الانفعالية للذات المبدعة، وقد استشعرت خوفاً وقلقاً، فلاذت بالخالق تستند رحمته وعطفه في إصرار. كما حقق أثره الجمالي بهذا الانسجام المصاحب لنغمة الانكسار والتضرع التي تنبعث من ثنايا هذه المفردات.

ويطول بنا المقام لو استرسلنا في تتبع نماذج التكرار بمستوياته المختلفة. فهي من الكثرة والتنوع بحيث تستحق جهداً خاصاً يحيط بدراسة هذه الظاهرة، ويكشف عن قيمتها الفنية والجمالية في النص المولدي.

وننتهي من خلال هذا الفصل إلى الملاحظات الآتية:

- الوفاء للقصيدة العربية القديمة من حيث الأوزان، إذ اتضح من الإحصاء توافق نسب تواتر البحور في المولديات مع تلك المحصل عليها، انطلاقاً من الشعر الجاهلي، إذ كانت الصدارة للبحور الطويلة، وبخاصة: الطويل، الكامل، البسيط.

- كذلك الشأن بالنسبة للقافية، بحيث سيطرت تلك التي توافق القوافي القديمة من جانب الروي.

- ويمكن تسجيل جانب إيجابي على مستوى موسيقى القافية، من زاوية غلبة القوافي المطلقة بشكل طاغ، وهو ما ينسجم وطبيعة الإنشاد.

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقين، ص 343.



- و كذا من جانب غلبة القوافي المردوفة، و خاصة منها ما كان مردوفا بالألف. وهو ما يوفر لها سمة الوضوح السمعي. هذا بالإضافة إلى تفوق نسبة حضور الروي المجهور، وتلك الأصوات ذات القيمة الموسيقية العالية، كحروف الذلاقة، وأشباه اللين.
- و على مستوى الموسيقى الداخلية، توصل الشعراء بمجموعة من الوسائل التي منحت بحورهم الشعرية مرونة و طواعية للتناغم أكثر مع السياق المعنوي و الشعوري. و من أبرزها: الزحافات والعلل، الصوت اللغوي وبخاصة الصوائت .
- كما كان لموسيقى الكلمة وظيفتها الفاعلة في توفير القيمة الفنية و الجمالية للنص المولدي من خلال صفتي التناسب و التنويع الإيقاعي على السواء، و اللتين تحققتا من الاستعانة بالألوان البديعية.



الخاتمة





## الخاتمة

تناول هذا البحث "بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي"، زمن الإمارات المستقلة؛ الحفصية، المرينية، الزيانية، وإمارة بني نصر بفرناطة. وهو فضاء - زمكاني - واسع استدعى كثيرا من الجهد والعناء، لأجل الوقوف على ملامح ومعالم البناء الفني للنص المولدي. وقد تبين بعد هذه السباحة العلمية في عوالمه ما يلي:

- كشف المدخل عن ثراء في مادة الشعر المولدي بالمغرب الإسلامي. وأنه يعد غرضا مستحدثا في هذه البلاد، ظهر أول ما ظهر في القرن الثامن الهجري، استجابة لظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي. بالإضافة إلى عوامل أخرى حققت له الرواج والانتشار، أهمها: نشاط حركة التصوف، وعامل الهزيمة والانكسار السياسي.

- تحدت على مستوى بناء المضمون، جملة من الملاحظات والنتائج التي نثبتها على النحو الآتي:

- الإقرار في اطمئنان - من خلال الاسترشاد بالنصوص التي أمكن جمعها لهذه الدراسة - بتمسك شعراء المولديات بالبناء التقليدي؛ فقد عانقوا في قصائدهم ذلك المعمار الكلاسيكي الذي عرفته القصيدة العربية القديمة منذ عصر التأسيس، وهو النموذج المركب القائم على تعدد الموضوعات. فالنص المولدي - على النحو الذي تقدم - يُستهل بمقدمة، أو بمجموعة من المقدمات التقليدية المعروفة، من: طلل، وغزل، وشباب وشيب. أو قد تكون في الحمد والتسبيح، والتشوق إلى البقاع المقدسة. وهو ما شاع من قبل في المدائح النبوية لدى المشاركة. ثم يلي هذه المقدمات ما اصطلحت عليه الدراسة بالموضوع الرئيس، ممثلا في مدح الرسول (ص) والإشادة بمولده الكريم. يتبعه الموضوع الثانوي المتضمن لمَدح السلطان الذي تنشُد المولدية بين يديه ليلة الاحتفال.

- وانطلاقا من مضمون هذه الوحدات أو الموضوعات، كشف البحث عن وجود صلة قوية فيما بينها، تتحقق من خلال ذلك التوحد الشعوري الذي تنطوي عليه القصيدة المولدية، والذي يجعل من تلك الموضوعات - على تباينها في الظاهر - بنية متماسكة، ذات نسيج دلالي متصل متكامل وموحد.

فالقوفة الطللية وإن لم تخرج عن تلك المعاني التي تضمنتها منذ العصر الجاهلي، من وقوف، واستيقاف، وبكاء، وتذكر للحبيب. إلا أنها كُيِّفت بما يخدم المولدية، ويتصل بموضوعها دلاليا. إذ إن (الديار/الطلل) اقترنت بحيز مكاني محدد، هو البقاع المقدسة.

- وقد عانق الغزل في مضمونه أيضا تلك المعاني التي تعاورها شعراء الغزل العذري، لكنه في عمقه كان غزلا صوفيا يتعلق بالذات النبوية المحمدية.

- أما مقدمة الشباب والشيب، فجاءت سياقاً يتضمن معاني الحسرة والندم والانكسار، مع تعنيف للنفس، وفي هذا ما يمهد تمهيدا موفقا للولوج إلى الموضوع الرئيس.

- ويتسق مقطع البقاع المقدسة اتساقاً قويا مع غرض المولدية؛ فما تلك اللفتة إلى الحج والشوق إلى المعالم المقدسة، إلا وجه من وجوه التعلق بالذات المحمدية. فهذا الفضاء المكاني يقوم بديلا على شخص الرسول (ص) لوجود علاقة الاقتران، فقد كان فضاء ضم أنفاسه الطيبة، وكان مهذا لرسالة الإسلام.

- وعن مقدمات الاعتراف بالذنب، وزجر النفس، والحمد والتسبيح بقدرة الخالق- وهي مقدمات قليلة الحضور- فإنها واضحة الدلالة على الغرض.

- أما عن مضمون الموضوع الرئيس، فقد تمحور حول مدح الرسول (ص) والإشادة بذكرى مولده. حيث انبنى المديح النبوي على أساس التعامل مع الشخصية المحمدية النبوية في ملامحها الخاصة والعامة. وركز أساسا على الصفات المعنوية بما احتوته هذه الشخصية من محامد ومآثر مع الابتعاد عما يتعلق بالصورة الحسية. ولقد استثمر الشعراء في هذا المجال مرجعيتهم الدينية والتاريخية، وأكدوا سعة اطلاعهم على مصادرها، وفي مقدمتها: القرآن، ثم كتب السيرة، والمغازي، والتاريخ الإسلامي. وبهذا شكل النص المولدي- من هذه الزاوية- وثيقة تاريخية نقرأ فيها جانبا هاما من تاريخ الشخصية المحمدية وما يتصل بها من متعلقاتها.

- وفي مقام الإشادة بليلة الميلاد النبوي، تعامل الشعراء معها تعاملًا تاريخيًا. فنوهوا بفضل هذه الولادة المباركة على البشرية، وأنها كانت حدا فاصلا بين زمن الشرك ومرحلة الإيمان. وأشاروا إلى ما يوحى ببعض مظاهر الاحتفال في تلك الليلة الحافلة.

- وفي المقطع الأخير من المولدية، والمتعلق بمدح السلطان، فإنه وإن كان يمثل تحولا واضحا على مستوى الشخصية المدوحة، إلا أن الشعراء حرصوا على أن يقيموا جسرا معنويا



يربط بين الموضوعين، حيث نفذوا إلى مدح السلطان باعتباره راعيا للمناسبة، ومعظمها لهذه الذكرى النبوية. ثم ركزوا على دوره الجهادي، فقدموه في صورة حامي حمى الدين والمُعلي لرايته. هذا بالإضافة إلى الدوران - غالبا - حول الصفات الخَلقية الحميدة ذات الصلة الدينية؛ كالعدل، والورع، والعلم، والتقوى، وما شابهها من تلك المآثر والمحامد، التي تجعل من هذا المدح السلطاني فرعاً أصيلاً من تلك النواة الأم، التي هي مدار المولدية ومحورها الرئيس.

أما على مستوى بناء الشكل، أو بالأحرى، أدوات التشكيل الشعري، فقد أفرزت الدراسة من النتائج ما يلي:

### من حيث اللغة:

- توصل البحث إلى رصد ملامح المعجم الشعري، فأتضح أنه يتوزع على محورين أساسيين: محور القاموس الديني، الذي يندرج ضمنه: القاموس القرآني، ثم لغة المعطيات الخاصة والعامة للشخصية المحمدية، والتي تشارك فيها، أسماء الرسول (ﷺ) وألقابه وكناه، وأسماء الرسل والأنبياء، ومفردات البقاع المقدسة. بالإضافة إلى المعجم الصوفي الذي سجل حضوراً جعل منه ملمحاً واضحاً يفرض وجوده.

محور القاموس القديم، ممثلاً في مفردات الشعر القديم، لاسيما منه، الشعر الجاهلي. ويتركز تحديداً في لغة المقدمات التقليدية، مع ملاحظة أن الشعراء تعمدوا - أحياناً - القصد إلى توظيف الألفاظ الموهلة في القدم والغرابة.

- وقد تبين على مستوى دراسة البناء اللغوي أن الشعراء توسلوا بجملة من الأدوات التعبيرية لتعميق مستوى أدائهم المدحي، سواء من خلال ما اعتمدوه من بنى صرفية؛ كصيغ المبالغة، والتفضيل، واسمي الفاعل والمفعول. أو من جهة ما يتصل بالأداة النحوية بصورها المتعددة. فقد أفادوا من هذه البنى والأدوات أيما فائدة من ناحية التشكيل المعنوي، وحققوا من خلالها

- خاصة - سمة المبالغة التي تعد من أبرز السمات التي تقتضيها طبيعة الصياغة المدحية.

## - من حيث بناء الأسلوب:

تميز بمجموعة من الظواهر الفنية، هي:

الاقتباس والتضمين، حيث كشفت هذه الظاهرة عن التفات واضح إلى مصدرين أساسيين، سجلا حضورهما البارز في النص المولدي، هما: النص القرآني، الذي كثيرا ما استرشد منه الشعراء، وطعموا به أسلوبهم، سعيا إلى الارتقاء به فنيا وجماليا.

و المفاهيم الصوفية، وخاصة منها ما تعلق بنظرية " النور المحمدي"، أو "الحقيقة المحمدية"، التي كانت كثيرة الدوران في هذا الشعر.

- وقد أسهم هذا الأثر الصوفي في تشكيل ملمح أسلوبى آخر يتمثل في ظاهرة التكرار التي تعد من أبرز سمات الشعر المولدى وهي ذات أهمية كبيرة في عملية الإنشاد.

- ظاهرة السرد والتقرير التي تتوزع على مجال فسيح في القصيدة المولدية، وتتمركز أكثر في المقطع الخاص بتعداد الخصال المحمدية، واستحضار الإشارات التاريخية.

- شيوع الظاهرة البديعية شيوعا يتأرجح بين الاعتدال وانتكاف أحيانا.

- اعتماد الرمز في غزل المقدمات، أو بالأحرى، في مقدمة الحب المحمدي، من خلال تقديم الرسول (ص) في صورة مقنعة، تكشف عن حقيقتها قرائن معينة في النص. وهذا على طريقة الصوفية.

## من حيث الصورة الشعرية:

- تبين أن الصورة الشعرية في النص المولدى تستند إلى ثلاث مرجعيات أساسية، هي: المصدر القرآني، المصدر الصوفي، والشعر القديم.

- تتسم معالم الصورة بالتقليدية، سواء من حيث مادتها، أو طريقة تشكيلها، إذ استرشدت كثيرا من ملامح الأسلوب التصويري القديم. كالاتماد على عالم المحسوسات المحيط بالشاعر، والبساطة، والقرب، وعدم إعمال الخيال والفكر في محاولة لتخطي حدود المألوف، والإتيان بالمبتكر الطريف. وإن كان هذا لا يعدم وجود بعض النماذج القليلة التي حاولت تلميع الصورة القديمة والانحراف بها إلى شيء من الطرافة والجدة.

بالإضافة إلى اعتماد الصورة على الأوجه البيانية المعروفة، من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز، وذلك بحكم تقليدية الموضوع. فقد اعتمد الأسلوب التصويري أيضا الظاهرة البديعية بدرجة واسعة، بحيث شكلت الصورة البديعية معلما واضحا في القصيدة المولدية. وكان لها دورها الفاعل في تعميق المعنى، والتعبير عن الرؤى والمشاعر، لاسيما تلك التي اتخذت من البديع المعنوي مكونا لها.

وما يمكن أن يقال عن الصورة عموما، هو أنها كانت في - الغالب - مستهلكة جاهزة، اعتمد الشعراء في تشكيلها على الذاكرة الشعرية بالدرجة الأولى. ولكن رغم سيطرة سلطان التقليد، فإن هؤلاء استطاعوا في مواقف عديدة أن يحسنوا التوصل بها، وأن يوظفوها بالكيفية التي تفي بمضمون بوحهم الشعري وموقفهم النفسي.

### من حيث الموسيقى:

- اتخذت القصيدة المولدية من العروض الخليلي، مع القافية الموحدة إطارا لها.
- اتضح من القراءة الإحصائية، ميل الشعراء إلى معانقة القديم على مستوى الوزن الشعري بإيثارهم للبحور الطويلة، وفي مقدمتها: الطويل، الكامل، البسيط.
- كذلك الشأن بالنسبة للقافية، فقد تأكد أن أكثر القوافي شيوعا هي تلك التي سجلت تواترا عاليا في الشعر القديم.
- كما أظهرت نتائج الإحصاء، غلبة القافية المطلقة بشكل طاغ، وهو ما ينسجم أكثر مع طبيعة الإنشاد.
- يضاف إلى هذا، ما احتواه الروي من سمات صوتية خاصة تحقق صفة الوضوح من خلال: الجهر، كثرة تواتر الأصوات البينية، وكذا حروف الذلاقة. وهو ما يؤكد ميزة الوضوح السمعي للقافية، ويمكنها من توفير كثافة إيقاعية هامة، لها وقعها الجمالي الخاص باعتبارها آخر ما يستقر في السمع عند نهاية كل بيت في القصيدة.
- أما بالنسبة لعنصر الموسيقى الداخلية، فقد توسل شعراء المولديات بمجموعة من الظواهر الإيقاعية، سعيا إلى إقامة نوع من المصالحة والمواءمة بين موسيقى الإطار، وموسيقى الحشو. واضفاء شيء من المرونة على أوزانهم، حتى تكون أكثر طواعية وتجاوبا مع حقيقة التجربة، ولكي يساير الإيقاع حركة النفس وتموجاتها عبر المواقف والسياقات المختلفة. ومن هذه



الظواهر: الزخافات والعلل، موسيقى الصوت اللغوي وخاصة ما تعلق بالصوائت. فقد شكلت هذه الأدوات وسيلة ضبط وتحكم إيقاعي لها أثرها الفاعل في تطويع إيقاع الوزن لمعانقة الفكرة والشعور.

وبالمثل، كان لموسيقى الكلمة- باعتمادها على ألوان بديعية متنوعة- أهميتها في تحقيق صفة الكثافة والثراء والتلوين الموسيقي، من خلال تلك التشكيلات الإيقاعية السخية المتباينة، التي لها قيمتها الجمالية وتأثيرها الأكيد، الذي يصاحب المولدية عند الإنشاد.

وبهذا، توفر لموسيقى الشعر المولدي كثير من الغنى والتنوع الإيقاعي، بما يحفظ لها أثرها الجمالي في الذات المتلقية، حتى وإن امتدت مساحة القصيدة.

على أن هذه الأحكام والنتائج لا تعد نهائية، مطلقة، إنما تظل نسبية، قابلة للمناقشة والإثراء.

وهي خلاصة محاولة بذلت فيها قصارى ما أملك من الجهد، ومن شأن المحاولة أن تخطيء وتصيب، وأمل أن أكون قد وفقت.

وأخيرا أشير إلى أن النص المولدي- بثرائه الفكري والفني والجمالي- مازال مفتوحا على قراءات أخرى، وهو ينتظر مزيدا من الجهد والدراسة المستفيضة لكثير من ظواهره الفنية والمعنوية.

## المصادر والمراجع





## قائمة المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم، رواية حفص

ثانياً: المصادر

- 1- ابن الأبار (أبو عبد الله القضاعي البلنسي) ت: 658هـ.  
الديوان، قراءة وتعليق: عبد السلام الهراس، ط2، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986
- 2- أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان يدوي، دار الثقافة، بيروت- لبنان.
- 3- ابن أبي الإصبع المصري. ت: 654هـ.  
تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفي محمد شرف، القاهرة 1983م.
- 4- الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد) ت: 356هـ.  
الأغاني، تحقيق: سمير جابر، ط2، دار الفكر، بيروت- لبنان، المجلد الخامس، (د.ت).
- 5- امرؤ القيس: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت- لبنان. 1983.
- 6- التنسي (محمد بن عبد الله) ت: 899هـ.  
تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدر والعفیان في شرف بني زيان، تحقيق وتعليق: محمود بوعباد، المؤسسة الوطنية للكتاب، والمكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1985.
- 7- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ت: 255هـ.  
البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة- مصر.
- 8- الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة 1984
- 9- الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد)، ت: 471هـ.

أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح: الإمام الشيخ محمد عبده، علق حواشيه: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1409هـ- 1988م.

10- دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، ط2، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989.

11- الحلاج (أبو المغيث الحسين بن منصور) ت: 309هـ.

ديوان الحلاج، مع أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان 1419هـ- 1998م.

12- الطواسين، مكتبة بول جونتير، باريس، 1913.

13- الحموي (ابن حجة) ت: 827هـ.

خزانة الأدب، المطبعة الخيرية المصرية، مصر، 1304هـ.

14- ابن الخطيب (لسان الدين) ت: 776هـ.

الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977

15- ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام، دراسة وتحقيق: محمد الشريف قاهر، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1973.

16- ربحانة الكتاب ونجعة المنتخب، تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980.

17- ابن خلدون (أبو زكريا يحيى) ت: 780هـ.

بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، مطبعة فونتانا، الجزائر، 1911.

18- ابن خلدون (عبد الرحمان محمد) ت: 808هـ.

التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا، دار الكتاب اللبناني، ودار الكتاب المصري، 1979

19- ابن خلكان (شمس الدين أحمد بن محمد) ت: 681هـ.

وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، ج4، دار الثقافة، بيروت- لبنان (د. ت).

- 20- ابن الخلف (شهاب الدين أحمد بن أبي القاسم) ت: 899هـ.
- ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، تقديم وتحقيق وشرح وتعليق: العربي دحو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.
- 21- ابن أبي دينار (أبو القاسم محمد بن أبي القاسم الرعيني القيرواني).
- المؤنس في أخبار إفريقية وتونس، مطبعة الدولة التونسية، تونس، 1286هـ.
- 22- ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني) ت: 463هـ.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: عبد الحميد محمد محي الدين، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء - المغرب (د.ت.).
- 23- ابن زمرك (محمد بن يوسف الصريحي) ت: 797هـ.
- الديوان، تحقيق: محمد توفيق النيفر، ط1، دار الغرب الإسلامي، (د.ت.).
- 24- الزوزني (أبو عبد الله أحسين بن أحمد) ت: 486هـ.
- شرح المعلقات السبع، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت - لبنان، 1969.
- 25- ابن سيد الناس: عيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت - لبنان، 1402هـ - 1982م.
- 26- السيوطي (عبد الرحمان جلال الدين) ت: 911هـ.
- حسن المقصد في عمل المولد، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1985.
- 27- ابن طباطبا (محمد العلوي) ت: 322هـ.
- عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية (د.ت.).
- 28- الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير).
- المصحف المفسر دار الشروق، القاهرة، 1980.
- 29- عبد الواحد (المراكشي).



المعجب في تلخيص اخبار المغرب ، ضبطه وصححه وعلق حواشيه وانشأ مقدمته: محمد سعيد  
العرين، ومحمد العربي العلمي، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1978م.

30- ابن عذاري (أبو عبد الله محمد المراكشي).

البيان المغرب في اخبار الأندلس والمغرب، تحقيق: إحسان عباس، ط3، دار الثقافة، بيروت-  
لبنان، 1983.

31- البيان المغرب في اخبار الأندلس والمغرب، قسم الموحدين، تحقيق: محمد إبراهيم  
الكتاني، ومحمد زنير، وعبد القادر رزماني، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء -  
المغرب، 1985.

32- ابن عربي (محي الدين) ت: 638هـ.

فصوص الحكم، تعليق: أبو العلاء عفيضي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1365هـ-  
1946م.

33- ابن الفارض (عمر أبو حفص) ت: 632 هـ.

الديوان- دار بيروت للطباعة والنشر، 1979.

34- الفاسي (علي بن أبي زرع).

الذخير السنية في تاريخ الدولة المرينية، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، 1972.

35- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري) ت: 276 هـ.

الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، مراجعة: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية،  
بيروت- لبنان، 1405هـ.

36- قدامة (أبو الفرج بن جعفر) ت: 337.

نقد الشعر، تحقيق وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د.ت).

37- القرطاجني (أبو الحسن حازم) ت: 684هـ.

منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط1، دار الغرب الإسلامي،  
بيوت- لبنان، 1966.

38- القشيري (عبد الكريم). ت: 465 هـ

الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق وإعداد: زريق معروف، ويلطه جي علي عبد الحليم، ط2، دار الجيل، بيروت- لبنان، 1410هـ- 1990م.

39- ابن كثير (عماد الدين أبو الفدا) ت: 774 هـ.

البداية والنهاية، حققه ودقق أصوله وعلق حواشيه: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة التاريخ العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، 1983.

40- السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة، بيروت- لبنان، 1402هـ- 1982م.

41- لبيد (ابن ربيعة العامري)

الديوان، دار صادر، بيروت- لبنان، (د.ت.).

42- المارودي (أبو الحسن علي بن محمد) ت: 450 هـ.

أعلام النبوة، دار الفرجاني، القاهرة، 1985.

43- المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين).

الديوان، دار الجيل، بيروت- لبنان، (د.ت.).

44- ابن مرزوق (محمد التلمساني) ت: 781 هـ.

المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، دراسة وتحقيق: ماريا خيسوس بيغيرا، تقديم: محمود بوعياض، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.

45- ابن المعتز (عبد الله).

كتاب البديع، نشر وتعليق، إغناطيوس كراتشكو فسكي، ط2، مكتبة المثنى بغداد، 1399هـ- 1979م.

46- المقرئ (أحمد محمد بن أحمد) ت: 1041 هـ.

أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، أعيد طبع الكتاب بإشراف اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي بين حكومة المملكة المغربية، وحكومة دولة الإمارات العربية المتحدة، (د.ت.).

47- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1988م.

48- المقرئزي (تقي الدين).

المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ت.).

49- ابن منظور (الأفريقي المصري) ت: 711هـ.

لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، (د.ت.).

50- النووي (محي الدين).

صحيح مسلم، حقق أصوله وخرج أحاديثه: الشيخ مأمون شيجا، ط3، دار المعرفة، بيروت- لبنان، 1417هـ - 1996م.

51- ابن هشام (أبو محمد عبد الملك) ت: 218هـ.

السيرة النبوية، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهرسها: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، (د.ت.).



## المخطوطات

- 1- ابن الأحمر (اسماعيل بن يوسف بن محمد) ت: 807هـ  
نثر الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط بالهيئة المصرية العامة للكتاب،  
رقم 1863، ميكروفلم رقم 14993.
- 2- التنسي (محمد بن عبد الله) ت: 899هـ  
نظم الدرو العقيان في بيان شرف بني زيان، مخطوط بالهيئة المصرية العامة للكتاب، رقم:  
8661، ميكروفلم: 24383.

## المراجع:

- 1- ابن الأحمر: ( اسماعيل بن يوسف بن محمد).  
نثر فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، دراسة وتحقيق: محمد رضوان الداية، دار  
الثقافة، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان 1967
- 2- اسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ط2، دار الفكر العربي،  
القاهرة، 1967
- 3- الأوسي حكمة علي: الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، مكتبة الخانجي، القاهرة،  
(د.ت).
- 4- أنيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط5، دار الطباعة الحديثة، مصر، 1979.
- 5- موسقى الشعر، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1997
- 6- بشر كمال: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000
- 7- البطل علي: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في  
أصولها وتطورها، ط3، دار الأندلس، بيروت- لبنان، 1983
- 8- بلعلی آمنه: الحركية التواصلية في الخطاب الصوتي من القرن الثالث إلى القرن  
السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001

- 9- بنعمارة محمد: الصوفية في الشعر المغربي - المفاهيم والتجليات، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس - الدار البيضاء، 1421هـ - 2000م.
- 10- ابن تاويت محمد: الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982
- 11- ابن تاويت محمد، وعفيفي محمد الصادق: الأدب المغربي، ط2، مكتبة المدرسة ودار الكتاب، اللبناي للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1969
- 11- التطاوي عبد الله: مدخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ط2، دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع، 1996
- 12- تيير ماسين عبد الرحمان: البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط2، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003
- 13- الجراري عباس: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها، ط3، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، 1986
- 14- الجندي علي: نفح الأزهار في مولد المختار، دار الرائد العربي، بيروت - لبنان، 1970
- 15- حاجيات عبد الحميد: أبو حمو موسى الزباني - حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980
- 16- حجاجي حمدان: حياة وأثار ابن زمرك، ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989
- 17- الحريري محمد عيسى: تاريخ المغرب الاسلامي والأندلس في العصر المريني، ط1، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، 1985
- 18- حسين طه: في الأدب الجاهلي، ط15، دار المعرف، مصر، 1984
- 19- حسن عباس: النحو الوافي، ط6، دار المعرف، مصر، 1981
- 20- حلمي محمد مصطفى: ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، مصر، 1971

- 21- حمادي عبد الله: دراسات في الأدب المغربي القديم، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، 1406هـ - 1986م.
- 22- الحمصي أحمد سليم: ابن زمرك الغرناطي، سيرته وأدبه، ط1، مؤسسة الرسالة، دار الإيمان، لبنان، 1985
- 23- أبو حمو موسى الزياتي: واسطة السلوك في سياسة الملوك، المطبعة التونسية، 1279هـ.
- 24- حيدر علي: مدخل إلى دراسة التصوف، ط1، دار الشموس للدراسات والنشر، دمشق، 1999
- 25- الخطيب علي: الأدب الصوفي، بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، مصر، 1404هـ.
- 26- خفاجي محمد عبد المنعم: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت).
- 27- خليف مي يوسف: القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية فنية، مكتبة غريب، مصر، 1989.
- 28- رضا محمد رشيد: ذكرى المولد النبوي، ط1، مطبعة المنار، مصر، (د.ت).
- 29- سرور طه عبد الباقي: الحلاج شهيد التصوف الإسلامي، ط2، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، 1401هـ - 1981م.
- 30- السعيد محمد مجيد: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، ط2، الدار العربية للموسوعات، بيروت - لبنان، 1985.
- 31- بن سلامة الريعي: محاضرات في القصيدة العربية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2002 - 2003.
- 32- سلطان منير: الصورة الفنية في شعر المتنبي - الكناية والتعريض، مطبعة المعارف، جلال حزي وشركاه، الإسكندرية، مصر، (د.ت).
- 33- السندوي حسن: تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي من عصر الإسلام الأول إلى فاروق الأول، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1984



- 34- شاوش محمد بن رمضان؛ باقة السوسان، في التعريف بحاضرة تلمسان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- 35- شرف حفني محمد: الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق، القسم الأول، مطبعة الرسالة، مصر، (دت).
- 36- صالح مخيمر: المذائح النبوية بين الصرصري والبوصيري، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، والدار الغربية، عمان. 1986.
- 37- صبح علي علي: الصورة الأدبية- تاريخ ونقد، عيسى الحلبي، دار إحياء الكتب العربية، (دت).
- 38- الطمار محمد بن عمر: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971.
- 39- تلمسان عبر العصور، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- 40- عامر فتحي أحمد: من قضايا التراث العربي- الشعر والشاعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، (دت).
- 41- عبد الدايم صابر: الأدب الصوفي، اتجاهاته وخصائصه، ط2، دار المعارف، مصر، 1404هـ- 1984م.
- 42- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1413هـ- 1993م.
- 43- عبد الرؤوف محمد عوني: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، 1977.
- 44- عبد الله محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981.
- 45- عتيق عبد العزيز: علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1405هـ- 1985م.
- 46- علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1405هـ- 1985م.

- 47- عثمان عبد الفتاح: في علم المعاني، دار الهاني للطباعة، مصر، 1990- 1991
- 48- نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، مصر، 1998.
- 49- عساف ساسين: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1982
- 50- عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي، بيروت- لبنان، 1992
- 51- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995
- 52- عيد رجاء: المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت.).
- 53- كنون عبد الله: النبوغ المغربي في الأدب العربي، ط3، مكتبة المدرسة، ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1975
- 54- مؤنس حسين: معالم تاريخ المغرب والأندلس، ط1، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، 1980
- 55- ماجد عبد المنعم: نظم الفاطميين ورسومهم في مصر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978
- 56- مبارك زكي: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا- بيروت، (د.ت.).
- 57- المدائح النبوية، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده بمصر، 1354 هـ- 1935م.
- 58- المجذوب عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، دار الفكر، القاهرة، 1970.
- 59- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، 1990

- 60- المطوي محمد نعروسي: السلطنة الحفصية - تاريخها السياسي ودورها في المغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، 1986
- 61- مكي محمد علي: المدائح النبوية، ط1، الشركة المصرية، العالمية للنشر، لونغمان، مصر، 1991
- 62- مندور مصطفى: اللغة والحضارة، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1974
- 63- المنوني محمد: ورقات عن الحضارة المغربية في عصر بني مرين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، (دت).
- 64- ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، الفجالة، مصر، 1958
- 65- قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981
- 66- النبهاني يوسف بن اسماعيل: الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، (مكان الطبع غير موجود)، (دت).
- 67- المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، ط2، دار المعرفة، بيروت - لبنان، 1974
- 68- ناصر عاطف: الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس، ودار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، 1978
- 69- شعر عمر بن الفارض - دراسة في الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت - لبنان، (دت).
- 70- نويهض عادل: معجم اعلام الجزائر، ط3، مؤسسة نويهض للثقافة والتأليف والترجمة والنشر، بيروت - لبنان، 1983.
- 71- هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة بيروت - لبنان، 1982
- 72- الورقي سعيد: لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1984
- 73- ويليك رينيه، وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة: نجم الدين صبحي، ومراجعة: حسام الخطيب، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، 1988
- 74- يعقوب إميل: معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة، (دت).



75- اليوسف يوسف سامي: ابن الفارض، شاعر الحب الإلهي، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، (د.ت).

## الرسائل الجامعية :

- 1- ابن الخلوف (شهاب الدين أحمد بن أبي القاسم) ت: 899هـ.
- ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، تحقيق ودراسة: العربي دحو، أطروحة دكتوراه في الآداب إشراف محمد ناصر، جامعة الجزائر.

## المجلات :

- 1- دعوة الحق، العدد مزدوج: 9- 10، السنة التاسعة، إصدار وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية الرباط.
- 2- عالم المعرفة، شعرنا القديم والنقد الجديد، العدد 207، شوال 1416هـ - مارس، آذار 1996، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت
- 3- فصول، تراثنا الشعري، العدد 2، المجلد 4، يناير، فبراير، مارس، 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
- 4- مجلة الأندلس:

Al andalus- revista de las escuelas de estudios arabes de madridy granada, redactores : ferdinando de langraja, fiestas cristianas en al andalus, volumen (34) 1969, seccion de distribucion de pulicaciones del, c.s.i.c



## فهرس الموضوعات

7	تقديم وتقرظظ
13	مقدمة
مدخل: ظهور الشعر المولدي وأسباب رواجه	
22	- عامل الهزيمة والانكسار
28	- عامل التصوف
30	- عامل المناسبة
الباب الأول: بناء المضمون في القصيدة المولدية	
47	تمهيد
الفصل الأول: مقدمة القصيدة المولدية	
53	- المقدمة الطللية
60	- المقدمة الغزلية
75	- مقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة وإظهار الشوق إليها
87	- مقدمة الشباب والشيب
95	- مقدمات ثانوية
الفصل الثاني: علاقة المقدمات بالموضوع	
118	- علاقة الطللية والغزلية بالموضوع
123	- علاقة مقطع الرحلة بالموضوع
133	- علاقة الشباب والشيب بالموضوع



## الفصل الثالث: موضوع القصيدة المولدية

- 142 مدح الرسول (ص) وتعداد مناقبه وخصاله
- 162 - تعداد المعجزات
- 181 - الإشادة بليلة الميلاد
- 184 - الاعتراف بالعجز عن الإحاطة بمدح الرسول (ص)

## الفصل الرابع: الموضوع الثانوي

(مدح السلطان الحاكم)

- 196 1- القيم الأخلاقية
- 196 أ- المحور الاجتماعي
- 203 ب- المحور الديني
- 207 2- السيرة الحربية
- 208 أ- الإشادة بصفات الملك القائد
- 212 ب- وصف الجيش والعتاد
- 219 3- خاتمة القصيدة

## الباب الثاني: بناء الشكل

- 227 تمهيد

## الفصل الأول: اللغة

- 233 أولاً: المعجم الشعري
- 234 1- القاموس الديني

- 234 أ- اللغة القرآنية
- 241 ب- لغة المعطيات الخاصة والعامة للشخصية المحمدية
- 251 2 - القاموس القديم
- 261 ثانيا: البناء اللغوي وعلاقته بالأداء الفني والمعنوي
- 262 1- البنية الصرفية والمبالغة في المعنى
- 262 أ- صيغة اسم الفاعل
- 267 ب- صيغة اسم المفعول
- 269 ج- (أفعل) التفضيل
- 272 د- صيغ المبالغة
- 274 2- المستوى النحوي
- 276 أ- (كم) الخبرية
- 281 ب- (لو) و (لولا) الشرطيتان
- 284 ج- القصر
- 287 د- الآداة الطلبية

## الفصل الثاني: الأسلوب

- 309 1- الاقتباس والتضمين
- 309 أ- التوظيف القرآني
- 325 ب- توظيف المفاهيم الصوفية
- 347 2- السرد والتقرير
- 356 3- التكرار

## الفصل الثالث: الصورة الشعرية

- 379 1- مصادر الصورة
- 379 أ- المصدر القرآني
- 382 ب- العالم الصوفي

385	ج- الشعر العربي القديم
390	2- أنواع الصورة
392	أولاً: الصورة البيانية
393	أ- الصورة التشبيهية
409	ب- الصورة الاستعارية
424	د - الصورة الكنائية
429	ثانياً: الصورة البديعية
432	أ- البديع المعنوي
444	ب- البديع اللفظي

## الفصل الرابع: الموسيقى الشعرية

465	1- الموسيقى الخارجية
465	أ- الوزن
480	ب- القافية
495	2- الموسيقى الداخلية
496	أ- الزحافات والعلل
504	ب- الصوت اللغوي والتشكيل الموسيقي ( الصوامت، الصوائت)
512	د- موسيقى الكلمة
513	- تشكيل التجنيس
519	- تشكيل التردد
521	- تشكيل التصدير
524	- تشكيل التصريع
527	- تشكيل الترصيع
528	- تشكيل المماثلة



530	- تشكيل التكرار
537	الخاتمة
545	قائمة المصادر والمراجع
559	فهرس الموضوعات



طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية  
وحدة الرغاية - الجزائر -  
2013

Achevé d'imprimer sur les presses  
ENAG, Réghaïa  
-Algérie-

Bp 75 Z.I. Réghaïa Tél: (023) 96 56 10 /11

















## الدكتور محمد زلاقي

- ماجستير في الأدب العربي القديم سنة 1990 - أستاذ الأدب القديم بالمركز الجامعي لميلة - الجزائر - بتقدير ممتاز من جامعة عين شمس جمهورية مصر العربية. منذ السنة الجامعية 2008.
- دكتوراه الدولة جامعة محمد خيضر - بسكرة الجزائر - سنة 2006 بتقدير "مشرف جدا مع تهنئة اللجنة".
- عضو المجلس العلمي بمعهد الآداب و اللغات، المركز الجامعي لميلة منذ سنة 2010.
- أستاذ الأدب العربي القديم منذ 1991 بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة فرحات عباس سطيف الجزائر إلى غاية السنة الجامعية 2007-2008.
- نائب مدير المركز الجامعي لميلة - الجزائر - مكلف بالدراسات في التدرج و التكوين المتواصل والشهادات منذ تأسيسه سنة 2008.

## هنا الكتاب

دراسة في البناء الفني للقصيدة المولدية بالمغرب الإسلامي . حيث إن المولدات عرض مستحدث ، بالمغرب الإسلامي ظهر استجابة للاحتفال بالمولد النبوي الشريف ، الذي كان تقليداً متبعاً ، منذ عهد الإمارات المستقلة ، الحفصية ، الزيانية ، المرينية ، وإمارة بني نصر بفرناطة .

وكان كبير العزفيين "أبو العباس العزفي" أول من نبه على ضرورة الالتفات إلى هذه المناسبة ، لتصير بعد ذلك سنة حميدة ، تحظى بعناية خاصة على المستويين ، الرسمي ، والشعبي .

وقد كان لها أثرها الإيجابي على المستوى الشعري بحيث فتحت المجال واسعا أمام الشعراء الذين كانوا يترقبون المناسبة ويستعدون لها بأجود ما تجود به قرائحهم الشعرية في أجواء تنافسية احتوتها قصور الأمراء والحكام ، مما أذكي جذوة هذا الشعر ، وجعله يتصدر قائمة أغراض الشعر الديني خلال ق 8 هـ خاصة .

وعليه ، فإن هذه الدراسة تندرج ضمن هذا المسعى الحميد الذي يحاول أن يميظ اللثام عن طبيعة هذا الفرض المستحدث ، معرّفا به ، باحثا في بنائه الفني ، من حيث المضمون والشكل ، سعيا إلى الكشف عن قيمه الفكرية وخصائصه الفنية والجمالية . والدراسة بذلك - أيضا - تعدّ إسهاما ، وجهدا علميا يضاف إلى تلك الجهود الطيبة التي عكفت على دراسة تراث المغرب الإسلامي في محاولة التعريف به ، وإخراجه من دائرة العزلة والتهميش .

ISBN 9961-948-98-9



9 789961 948989  
BAHAEDDINE EDITIONS

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة الجزائرية

دار بهاء الدين  
للنشر والتوزيع  
ب.